



**RICARDO IVÁN
BARCELÓ ABEIJÓN**

**O SISTEMA POSICIONAL NA GUITARRA.
ORIGEM E CONCEITOS DE POSIÇÃO. O CASO
DE FERNANDO SOR**



**RICARDO IVÁN
BARCELÓ ABEIJÓN**

**O SISTEMA POSICIONAL NA GUITARRA.
ORIGEM E CONCEITOS DE POSIÇÃO. O CASO
DE FERNANDO SOR**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientação do Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

agradecimentos

Quero manifestar a minha sincera gratidão ao Prof. Doutor Paulo Vaz de Carvalho e ao Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine, os meus Orientadores, que, com as suas enriquecedoras observações, realizadas desde diferentes pontos de vista, me guiaram sabiamente durante todo o processo de elaboração da presente Tese.

Pela sua ajuda na localização das fontes, agradeço à Marián Herrera, aos Guitarristas Alfredo Puig, Gabriel Silveira Marcoff, ao Prof. Doutor Paulo Vaz de Carvalho, aos Violinistas Ángel Sampedro, Ernesto Wildbaum e ao Médico Ortopedista Dr. Frederico Teixeira.

Agradeço à Prof. Doutora Elisa Lessa e ao Dr. António Canaveira, pela leitura atenta da dissertação, assim como as suas observações oportunas. Fico grato a Michael Latcham, do Gemeentemuseum da Haia, pelas fotografias enviadas.

O meu reconhecimento aos participantes no Inquérito sobre o Sistema Posicional aplicado à mão direita na actualidade, Artur Caldeira, Dejan Ivanovic, Eduardo Baranzano, Eduardo Fernández, Graciano Teixeira Pinto, João Moita, Jorge Cardoso, Jorge Oraison, José Pina, Margarita Escarpa, Marisol Plaza, Paulo Vaz de Carvalho, Piñeiro Nagy, Ricardo Gallén e Sergio Echeverri.

Obrigado à Svetlana, pelo seu apoio constante e a sua paciência durante estes anos de trabalho.

o júri

presidente

Prof. Doutor José Joaquim Cristino Teixeira Dias
professor catedrático da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
professor associado da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
professor auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Gerardo Arriaga Moreno
professor associado da Universidade Complutense de Madrid

palavras-chave

posição, Sor, posicional, instrumentos de corda, guitarra, técnica, digitação, história.

resumo

Um *Sistema Posicional* tem a finalidade de associar uma parte funcional de um instrumento de corda a certa parte de uma mão do executante, para a orientar mediante uma adequada simbologia, com fins técnicos, musicais ou didáticos.

No presente estudo são investigados, principalmente, os factores que propiciaram a assimilação do conceito de Posição - o Sistema Posicional utilizado tradicionalmente nos instrumentos de arco - pela técnica da guitarra e sua metodologia de ensino, na Europa ocidental, na passagem do século XVIII ao XIX.

Ainda, são analisadas as razões que podem ter levado a Fernando Sor (1778-1839) a não adoptar o uso da Posição, visto que esta era uma prática generalizada na sua época, que permaneceu - embora com alguma intermitência - até os nossos dias.

keywords

position, Sor, positional, string instruments, guitar, technique, fingering, history

abstract

A *Positional System* has the objective to associate a functional part of a string instrument to a certain part of one of the player's hand, to guide its placement in relation to the instrument, by means of adequate symbols, for technical, musical or didactical purposes.

In the present study, we investigate basically the factors that propitiated the assimilation of the concept of Position - the traditionally Positional System used in bowed instruments - by the guitar's technique and its educational methodology in the Occidental Europe, in the passage from the 18th to the 19th century.

Besides, we study the reasons that have made such Fernando Sor (1778-1839) no to adopt the use of the Position, since that was a generalized practice at the time, that remained - although intermittently - up till now.

ÍNDICE GERAL

PARTE A

| | |
|---|-----------|
| I. INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 1. Explicitação do título da tese | 1 |
| 2. Explicitação do subtítulo da tese. | 2 |
| 3. Motivações pessoais | 3 |
| 4. Exposição do problema..... | 5 |
| 5. Objectivo da tese..... | 5 |
| II. ACEPÇÕES DE “POSIÇÃO”. TERMINOLOGIA. | 7 |
| 1. Posição nas Artes | 8 |
| 2. Posição nos instrumentos de arco | 9 |
| 3. Posição na guitarra..... | 11 |
| 4. Definição de Posição nos instrumentos de arco..... | 11 |
| 5. Origens do conceito de Posição | 12 |
| 6. Terminologia e contexto histórico | 12 |
| III. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO..... | 20 |
| 1. O ambiente sócio-cultural na Europa na transição do século XVIII ao XIX..... | 20 |
| 2. A passagem da guitarra de cinco ordens à de seis ordens | 28 |
| 2.1. Guitarra Barroca | 28 |
| 2.2. Sistema Posicional na guitarra de cinco ordens..... | 32 |
| 2.3. Evolução da guitarra barroca | 34 |
| 2.4. A guitarra clássico-romântica. | 34 |
| 2.5. Sistema Posicional na guitarra de seis ordens..... | 37 |
| 2.6. Evolução da guitarra clássico-romântica | 39 |
| 3. A eclosão de métodos para a nova guitarra | 39 |
| 3.1. “Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes”. Antonio Abreu/Víctor Prieto (séc. XVIII - séc. XIX). Salamanca, 1799. | 40 |
| 3.2. “Arte de tocar la guitarra española por música”. Fernando Ferandiere (ca. 1740 - ca. 1816). Madrid, 1799. | 43 |
| 3.3. “Principios para tocar la guitarra de seis órdenes”. Federico Moretti (ca. 1765- 1838). Madrid, 1799. | 44 |
| 3.4. “Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno”. Juan Manuel García Rubio (séc. XVIII - séc. XIX). 1799..... | 45 |
| 3.5. “Méthode pour la Guitare, Simple et facile à concevoir, Dédiée aux Amateurs. Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes (1767-1846). Paris, 1800..... | 47 |
| 3.6. “Principes Généraux de la Guitare, dédiés à Madame Bonaparte”. Charles Doisy (meados do séc. XVIII - ca. 1807). Paris, 1801. | 48 |
| 4. Quadro Cronológico de guitarristas/Tratadistas/ compositores na era da notação moderna. Os seus Sistemas Posicionais..... | 50 |
| IV. O “MÉTHODE POUR LA GUITARE” DE FERNANDO SOR (PARIS, 1830) | 63 |
| 1. Bases filosóficas | 66 |
| 2. Sor e a ilustração..... | 67 |
| 3. Preceitos principais | 72 |
| 3.1. Construção de guitarras. | 72 |
| 3.2. Colocação do instrumento. | 72 |
| 3.3. Uso do <i>Tripodison</i> | 73 |

| | |
|---|-----------|
| 3.4. Posturas corporais..... | 73 |
| 3.5. Funcionamento de ambas as mãos..... | 74 |
| 3.6. Colocação do polegar esquerdo..... | 74 |
| 3.7. Forma de atacar as cordas e qualidade do som..... | 74 |
| 3.8. Efeitos tímbricos e composição..... | 74 |
| 3.9. Uso das unhas..... | 75 |
| 3.10. Conhecimento do diapasão e domínio das escalas diatónicas..... | 76 |
| 3.11. Digitação de ambas as mãos..... | 76 |
| 3.12. Movimentos do cotovelo..... | 76 |
| 3.13. Harmónicos..... | 76 |
| 3.14. Acompanhamentos e transcrições..... | 76 |
| 3.15. Uso do anelar..... | 76 |
| 3.16. Conselhos..... | 77 |
| 4. Recensão..... | 78 |
| V. ORIGEM E EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE POSIÇÃO..... | 79 |
| 1. Antecedentes..... | 79 |
| 1.1. <i>Puntos</i> e Alfabeto..... | 79 |
| 1.2. Tablaturas. Números e letras..... | 82 |
| 1.3. Tablaturas. Alfabeto. Estilo Misto..... | 83 |
| 1.4. Uso da barra como elemento transpositor..... | 86 |
| 1.5. Selecção de livros para guitarra barroca..... | 87 |
| 2. Do violinismo ao guitarrismo..... | 90 |
| 2.1. Niccolò Paganini (1782-1840)..... | 91 |
| 2.2. Notação..... | 98 |
| 2.3. Primeiro método para guitarra de seis ordens..... | 103 |
| 2.4. Primeiros instrumentos de seis ordens..... | 103 |
| 2.5. Violinismo e guitarrismo..... | 103 |
| 3. Posição..... | 105 |
| 3.1. Francesco Molino..... | 105 |
| 3.2. Ferdinando Maria Meinrado Francesco Pascale Carulli (1770-1841)..... | 107 |
| 3.3. Mauro Giuliani (1781-1829)..... | 107 |
| 3.4. Luigi Legnani (1790-1877)..... | 107 |
| 3.5. Matteo Carcassi (1792-1877)..... | 108 |
| 4. Um caso análogo: do violinismo ao violoncelismo..... | 109 |
| 4.1. Nomenclatura..... | 113 |
| 5. O Sistema Posicional nos guitarristas contemporâneos de Sor..... | 115 |
| 5.1. Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes (1774-1846)..... | 115 |
| 5.2. Charles Doisy (meados do séc. XVIII - ca. 1807)..... | 115 |
| 5.3. Francesco Molino (1768-1847)..... | 115 |
| 5.4. Mauro Giuliani (1781-1829)..... | 115 |
| 5.5. Matteo Carcassi (1792 -1853)..... | 117 |
| 5.6. Federico Moretti (meados do sec. XVIII - 1838)..... | 118 |
| 5.7. Ferdinando Carulli (1770-1841)..... | 119 |
| 5.8. Dionisio Aguado (1784 - 1849)..... | 121 |
| 6. Sor, Aguado e o conceito de Posição..... | 127 |
| 6.1. Sor..... | 128 |
| 6.2. Aguado..... | 132 |
| 7. A <i>segunda geração</i> e o abandono gradual da posição..... | 133 |
| 7.1. Quadro comparativo..... | 135 |
| 8. Em direcção à guitarra moderna..... | 136 |

| | |
|---|------------|
| 8.1. Francisco Tárrega e a sua Escola | 136 |
| 8.2. Andrés Segóvia, o novo paradigma. | 144 |
| 9. Abel Carlevaro: A recuperação do antigo conceito | 145 |
| 9.1. Posição | 146 |
| 10. A importância da abertura angular | 148 |
| 10.1. Aguado | 151 |
| 10.2. Sor | 157 |
| 10.3. Carlevaro | 159 |
| 10.4. Pujol | 160 |
| 11. William Leavitt: uma definição modernizada. | 162 |
| 11.1. Posição | 163 |
| 11.2. Extensão. Retro-extensão | 164 |
| 12. A problemática da colocação do polegar esquerdo | 167 |
| 12.1. Colocação do polegar esquerdo. Quadro comparativo | 169 |
| 12.2 O polegar calcando as cordas no diapasão | 170 |
| 12.3. Sor | 176 |
| 12.4. Tortelier | 176 |
| 12.5. Aguado e Tortelier | 178 |
| 12.6. Aspectos Anatômicos, Fisiológicos e Biomecânicos | 181 |
| 13. A barra e o seu nexa com o Sistema Posicional. | 200 |
| 14. O aperfeiçoamento do Sistema Posicional e a sua nomenclatura | 202 |
| 14.1. “La Digitación Guitarrística” | 203 |
| 15. Uma nova e mais exacta definição. | 209 |
| 15.1. A nova definição | 210 |
| VI. O CONCEITO DE POSIÇÃO APLICADO À MÃO DIREITA..... | 214 |
| 1. A influência da técnica dos instrumentos de arco | 214 |
| 2. Correspondência gestual. | 214 |
| 3. “Adestramento técnico para guitarristas”. Uma nova proposta | 216 |
| 3.1. Divisão virtual entre o polegar e os restantes dedos como duas metades da mão | 217 |
| 3.2. Gestos da mão direita comparáveis aos da mão esquerda. | 218 |
| 3.3. Nomenclatura | 221 |
| 4. Inquérito | 222 |
| 4.1. Resultado do Inquérito | 224 |
| 4.2. Comentários | 225 |
| 5. Estudo Comparativo. | 229 |
| 6. Fragmentos analisados | 231 |
| VII. CONCLUSÃO..... | 238 |

PARTE B

| | |
|--|------------|
| I. Performance..... | 249 |
| 1. Gravação em vídeo (DVD adjunto) | 249 |
| 2. Programa..... | 249 |
| 3. Comentários sobre as obras. | 250 |
| II. Análise Técnica | 254 |
| 1. Sistema usado para analisar a acção da mão esquerda. | 254 |
| 2. O polegar esquerdo e a grelha imaginária. | 254 |
| 3. Acção silenciosa do polegar esquerdo | 255 |
| 4. Movimentos do polegar esquerdo. Ritmo. Posição | 256 |
| III. Textos Musicais Analisados | 258 |
| 1. Quinta Fantasia Op.16, com variações sobre “ <i>Nel cor più non mi sento</i> ”, de F. Sor. | 258 |
| 2. “ <i>Máscaras</i> ” I, II e III de R. Barceló | 283 |
| FONTES E BIBLIOGRAFIA..... | 305 |
| GLOSSÁRIO | 317 |
| ABREVIATURAS. | 329 |
| ANEXOS | 331 |
| Anexo I..... | 333 |
| Partitura original de Máscaras I, II e III..... | 333 |
| Anexo II | 343 |
| Partitura original da Quinta Fantasia com Variações sobre “ <i>Nel cor più non mi sento</i> ”, Op. 16, de Fernando Sor. | 343 |
| Anexo III..... | 354 |
| Aspectos biográficos de Fernando Sor (1778-1839). | 354 |
| 1. Quadro Cronológico Comparativo..... | 357 |
| Anexo IV..... | 364 |
| Anatomia e Fisiologia | 364 |
| 1. Glossário de termos técnicos de Anatomia e Fisiologia | 364 |
| 2. Imagens ilustrativas | 366 |
| 3. Anatomia e Fisiologia dos Membros Superiores | 370 |
| 4. Músculos Anteriores do Braço | 376 |
| 5. Músculos Posteriores do Braço..... | 379 |
| 6. Músculos Anteriores do Antebraço. | 381 |
| 7. Músculos Laterais do Antebraço | 386 |
| 8. Músculos Dorsais do Antebraço. | 387 |
| 9. Região Hipotenar. | 391 |
| 10. Região Tenar. | 393 |
| 11. Região Mediana. | 395 |
| 12. Ossos da Mão e do Carpo (pulso). | 397 |
| 13. Sistema Articular do Punho. | 399 |

ÍNDICE DE FIGURAS E QUADROS

| | |
|---|-----|
| Fig. III-1. “Positions”. Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes | 1 |
| Fig. V-1. Quadro. <i>Alfabeto</i> de Montesardo..... | 123 |
| Fig. V-2. “Puntos perfectos”. Gaspar Sanz. “Instrucción de música sobre la guitarra española”..... | 100 |
| Fig. V-3. <i>Alfabeto</i> . Zaragoza, 1674. “Alfabeto”. Paolo Foscari..... | 123 |
| Fig. V-4. Quadro. Seleccção de livros para guitarra barroca..... | 1 |
| Fig. V-5. “Methode pour apprendre a joüer de la Guitarre”. Don***. Paris, 1760. Capa..... | 123 |
| Fig. V-6. Ilustração do “Método Op. 49”. Francesco Molino. <i>Guitarra-violino</i> Mauchant... | |
| Fig. V-7. Fotografia de uma guitarra Mauchant. <i>Gemeentemuseum</i> da Haia, 2008. Frente..... | 123 |
| Fig. V-8. Fotografia de uma guitarra Mauchant. <i>Gemeentemuseum</i> da Haia, 2008. Fundo..... | 000 |
| Fig. V-9. Quadro comparativo. Posição no violino e na guitarra. Thomas Heck..... | 1 |
| Fig. V-10. “Posizioni”. “ <i>Etude Complette pour la Guitare</i> ”. Paris, 1812. Mauro Giuliani.... | 87 |
| Fig. V-11. “Tavola II”. Federico Moretti. Posições..... | 76 |
| Fig. V-12. Quadro explicativo das Posições, segundo Federico Moretti..... | 655 |
| Fig. V-13. Quadro explicativo das Posições, segundo Ferdinando Carulli..... | 141 |
| Fig. V-14. Quadro explicativo das <i>Manos</i> , segundo Dionisio Aguado..... | 144 |
| Fig. V-15. “Disposições”. Dionisio Aguado. “ <i>Colección de Estudios</i> ”, 1820..... | 144 |
| Fig. V-16. “ <i>Equísonos</i> ”. Dionisio Aguado. “ <i>Nuevo Método Op. 6</i> ”. 1834..... | 145 |
| Fig. V-17. “ <i>Posiciones de cada tono</i> ”. D. Aguado. “ <i>Nuevo Método para guitarra</i> ”, 1843... | 146 |
| Fig. V-18. “ <i>Posição/Acorde</i> ”. D. Aguado. “ <i>Nuevo Método para guitarra</i> ”, 1843..... | 148 |
| Fig. V-19. Fotografia. Barbearia «Londres», Guimarães, 2006. A guitarra e os barberos.... | 151 |
| Fig. V-20. Gravado “ <i>El Barbero</i> ”. Daniel Urrabieta Vierge. A guitarra e os barberos..... | 151 |
| Fig. V-21. Quadro comparativo. A Posição em diferentes guitarristas..... | 155 |
| Fig. V-22. Quadro. “ <i>Escuela Razonada N° I</i> ”. Emilio Pujol. <i>Quádruplos, quintuplos e sêxtuplos</i> | 160 |
| Fig. V-23. Fotografia. Mão agarrando cilindros. Abertura angular..... | 168 |
| Fig. V-24. Fotografia. Mão agarrando objecto quase-esférico pequeno..... | 169 |
| Fig. V-25. Fotografia. Mão agarrando objecto quase-esférico maior..... | 169 |
| Fig. V-26. Ilustração. D. Aguado. <i>Mão de pé</i> . “ <i>Nuevo Método para guitarra</i> ”, 1843. Abertura angular..... | 171 |
| Fig. V-27. Ilustração. Mão <i>sentada</i> . D. Aguado. “ <i>Apéndice al Nuevo Método para guitarra</i> ”, 1849. Abertura angular..... | 172 |
| Fig. V-28. Ilustração. Postura de Aguado. Pormenor da colocação da mão esquerda..... | 175 |
| Fig. V-29. Ilustração. D. Aguado. Fig. 7. “ <i>Nuevo Método para guitarra</i> ”, 1843. Abertura angular..... | 176 |
| Fig. V-30. Ilustração. Fig. 22. Fernando Sor. “ <i>Méthode pour la guitare</i> ”. 1830. Abertura angular..... | 177 |
| Fig. V-31. Ilustração. Fig. 14. Fernando Sor. “ <i>Méthode pour la guitare</i> ”. 1830. Abertura angular..... | 177 |
| Fig. V-32. Quadro comparativo. A colocação do polegar esquerdo em diferentes guitarristas..... | 187 |
| Fig. V-33. Ilustração. Polegar esq. calcando na 6ª corda. Happy Traum. “ <i>Finger-picking styles for guitar</i> ”, 1966..... | 190 |
| Fig. V-34. Ilustração. Barra no trasto I. Happy Traum. “ <i>Finger-picking styles for guitar</i> ”, | |

| | |
|--|-----|
| 1966..... | 191 |
| Fig. V-35. Fotografia. Afinação guitarra russa. “ <i>Semistrunka</i> ”..... | 192 |
| Fig. V-36. Ilustração. Litografia antiga. Guitarra russa de sete cordas. Século XIX..... | 193 |
| Fig. V-37. Fotografia. Acorde de si menor. Guitarra Russa. Polegar esq. calcando as cordas. | 193 |
| Fig. V-38 Fotografia. Acorde de dó maior. Guitarra Russa. Polegar esq. calcando as cordas. | 193 |
| Fig. V-39. Fotografia. Guitarra inglesa Preston. Londres, ca. 1765..... | 194 |
| Fig. V-40. Ilustração. Litografia colorida. “ <i>Discussion entre les Carulistes et les Molinistes</i> ”. C. de Marescot. Paris, 1850. Colocação do polegar esquerdo. | 195 |
| Fig. V-41. Fotografia. Anel formado pelo polegar esquerdo e o dedo 2 no violoncelo. Paul Tortelier. “ <i>How I Play, How I Teach</i> ”. Londres, 1973. Posição..... | 198 |
| Fig. V-42. Ilustração. Colocação do polegar esquerdo. D. Aguado. “ <i>Apéndice al Nuevo Método para guitarra</i> ”, 1849..... | 199 |
| Fig. V-43. Ilustração. Músculos interósseos palmares. Frank Netter. “Atlas de Anatomia Humana”. Porto Alegre, 2000. | 200 |
| Fig. V-44. Ilustração. Músculos lumbricais. Frank Netter. “Atlas de Anatomia Humana”. Porto Alegre, 2000. | 200 |
| Fig. V-45. Ilustração. Músculos interósseos dorsais. Frank Netter. “Atlas de Anatomia Humana”. Porto Alegre, 2000.. | 200 |
| Fig. V-46. Ilustração. Músculos flexores dos dedos. Frank Netter. “Atlas Interactivo de Anatomia Humana”. Porto Alegre, 2003..... | 200 |
| Fig. V-47. Ilustração. Músculos intrínsecos do polegar e do dedo 4. Frank Netter. “Atlas de Anatomia Humana”. Porto Alegre, 2000. | 200 |
| Fig. V-48. Ilustração. Músculos do ombro e do braço. Frank Netter. “Atlas de Anatomia Humana”. Porto Alegre, 2000. | 200 |
| Fig. V-49. Ilustração. Músculos do ombro, do braço e do antebraço. Frank Netter. “Atlas de Anatomia Humana”. Porto Alegre, 2000..... | 200 |
| Fig. V-50. Ilustração. Ossos da mão e do carpo. Frank Netter. “Atlas de Anatomia Humana”. Porto Alegre, 2000. | 200 |
| Fig. V-51. Ilustração. Músculos extensores dos dedos. Frank Netter. “Atlas Interactivo de Anatomia Humana”. Porto Alegre, 2003..... | 200 |
| Fig. V-52. Ilustração. Pronação/Supinação. Frank Netter. “Atlas Interactivo de Anatomia Humana”. Porto Alegre, 2003..... | 200 |
| Fig. V-53. Ilustração. Estilo de digitar de Murcia. Craig Russel. “ <i>Santiago de Murcia: spanish theorist and guitarist of the early eighteenth century</i> ”. Vol. 2. 1981..... | 201 |
| Fig. V-54. Ilustração. “Fig. 15” e “Fig. 16”. Fernando Sor. “ <i>Méthode pour la guitare</i> ”. 1830. Nexo da Barra com a Posição..... | 202 |
| Fig. V-55. Fotografia. Posição V Normal..... | 205 |
| Fig. V-56. Fotografia. Posição V Ampliada por retro-extensão..... | 205 |
| Fig. V-57. Fotografia. Posição reduzida..... | 206 |
| Fig. V-58. Fotografia. Pos. I Reduzida. Apresentação transversal..... | 206 |
| Fig. V-59. Fotografia. Pos. I. Exemplo de coexistência de contracção e extensão | 207 |
| Fig. V-60. Fotografia. Pos. II com separação transversal extrema entre 3 e 2..... | 208 |
| Fig. V-61. Fotografia. Pos. IV..... | 209 |
| Fig. V-62. Fotografia. Pos. III, afectada por um traslado parcial..... | 210 |
| Fig. V-63. Fotografia. Posição I <u>com</u> abertura angular. Colocação do polegar esquerdo..... | 212 |

| | |
|---|-----|
| Fig. V-64. Fotografia. Posição I <u>sem</u> abertura angular. Colocação do polegar esquerdo..... | 212 |
| Fig. V-65. Fotografia. Posição I sem abertura angular e com a.a. Deslocação do polegar esquerdo..... | 98 |
| Fig. V-66. Fotografia. Posição II sem abertura angular. Traslado parcial. Deslocação do polegar esquerdo..... | 345 |
| Fig. VI-1. Ilustração. D. Hoppenot. “ <i>El violín interior</i> ”, 1991. Analogia da função das mãos em diferentes instrumentos..... | 216 |
| Fig. VI-2. Ilustração. D. Hoppenot. “ <i>El violín interior</i> ”, 1991. Correspondência gestual entre ambas as mãos..... | |
| Fig. A.III-1. Fotografia do Hotel “ <i>Favart</i> ”. Paris..... | |
| Fig. A.III-2. Fotografia do Túmulo de Fernando Sor. Paris..... | |

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

| | |
|--|-----|
| Ex. V-1. “ <i>La Calata</i> ”. Girolamo Montesardo. Alfabeto..... | 1 |
| Ex. V-2 “ <i>Dicemi la mia stella</i> ”. Luca Marenzio. Bolonha, 1584. Primeiros vestígios do Alfabeto..... | 32 |
| Ex. V-3. Afinação do violino de Paganini segundo a hipótese de Luigi Pentasuglia..... | |
| Ex. V-4. Afinação das tres primeiras cordas da guitarra. Intervalos. Comparação..... | 114 |
| Ex. V-5. Fragmento do “ <i>Capriccio N° 7</i> ”. “ <i>Concerto IV</i> ”. Amesterdão, 1733. Pietro Antonio Locatelli..... | 115 |
| Ex. V-6. Fragmento do “ <i>Capriccio N° 1</i> ”. Milão, 1820. Nicolò Paganini..... | 115 |
| Ex. V-7. Fragmento do “ <i>Estudo N° 2</i> ”. Paris, 1929. H. Villa-Lobos..... | 117 |
| Ex. V-8. Fragmento do “ <i>Capriccio N° 24</i> ”. “ <i>Concerto IV</i> ”. Pietro Antonio Locatelli. Amsterdão, 1733..... | 118 |
| Ex. V-9. “ <i>Lección tercera</i> ”. Fernando Ferandiere. Escrita violinística na guitarra. Madrid, 1799..... | 120 |
| Ex. V-10. “ <i>Methode pour apprendre a joüer de la Guitarre</i> ”. Par Don***, 1760. Tablatura auxiliar..... | 123 |
| Ex. V-11. “ <i>Canzona la Vesconta, de Pegaso, op. 11</i> ”. Veneza, 1640. Escrita para violone..... | 132 |
| Ex. V-12. Posições indicadas com números árabes, até a Posição 14. Mauro Giuliani. “ <i>Etude Complette pour la Guitare</i> ”. Paris, 1812..... | 132 |
| Ex. V-13. Posições indicadas com números romanos, até a Posição XIV. Mauro Giuliani. “ <i>Vingt Quatre Exercices ou Etudes sur toutes les Positions pour Guitare</i> ”. Paris, 1813..... | 138 |
| Ex. V-14. Posições indicadas com números árabes. “ <i>Méthode Complete pour la Guitare Op. 59</i> ”. Paris, 1836. Mateo Carcassi..... | 138 |
| Ex. V-15. <i>Disposição/Equísono</i> . D. Aguado. “ <i>Six menuets & six valse</i> ”, Op. 12. 1834..... | 145 |
| Ex. V-16. <i>Posição/Equísono</i> . D. Aguado. “ <i>Nuevo Método para guitarra</i> ”, 1843..... | 147 |
| Ex. V-17. <i>Posição normal</i> . Emilio Pujol. “ <i>Escuela Razonada de la guitarra II</i> ”..... | 163 |
| Ex. V-18. “ <i>Lección 19</i> ”. “ <i>Nuevo Método para Guitarra</i> ”. Dionisio Aguado. Madrid, 1843..... | 173 |
| Ex. V-19. “ <i>Lección 19</i> ”. D. Aguado. Digitação alternativa sem abertura angular..... | 174 |
| Ex. V-20. “ <i>Ex. 28</i> ”. D. Aguado. “ <i>Nuevo Método para guitarra</i> ”, 1843. Extensões..... | 178 |
| Ex. V-21. “ <i>Ex. 72</i> ”. F. Sor. “ <i>Méthode pour la guitare</i> ”. 1830. Extensões..... | 178 |
| Ex. V-22. “ <i>Exercício 25</i> ”. Emilio Pujol. “ <i>Escuela Razonada de la guitarra II</i> ”. 1952 Colocação do polegar..... | 180 |
| Ex. V-23. Polegar esq. calcando as cordas. M. Giuliani. “ <i>Ettude complete pour la Guitare</i> ”, 1812..... | 189 |
| Ex. V-24. Polegar esq. calcando as cordas. M. Carcassi. “ <i>Méthode Complete por la guitare</i> ”, 1836..... | 190 |
| Ex. V-25. “ <i>Silent playing</i> ”. Paul Tortelier. “ <i>How I Play, How I Teach</i> ”. Londres, 1973..... | 200 |
| Ex. V-26. Ergonomia adaptativa do polegar esquerdo. “ <i>Exercício 25</i> ”. Emilio Pujol. “ <i>Escuela Razonada de la Guitarra II</i> ”. 1952..... | 202 |
| Ex. V-27. Estudo 23. Dionisio Aguado. “ <i>Colección de Estudios</i> ”. Madrid, 1820..... | 205 |

| | |
|--|-----|
| Ex. V-28. Traslado Parcial (T.P.). “ <i>Concierto de Aranjuez</i> ”. 3º Andamento. J. Rodrigo. 1939..... | 208 |
| Ex. V-29. Posição I com abertura angular. Colocação do polegar esquerdo..... | 211 |
| Ex. V-30. Posição I sem abertura angular. Colocação do polegar esquerdo..... | 212 |
| Ex. V-31. Posição I sem e com abertura angular. Deslocação do polegar esquerdo..... | 213 |
| Ex. V-32. Posição II sem abertura angular. Traslado parcial. Deslocação do P. E..... | 213 |
| Ex. VI-1. Interpretação das Posições dos participantes no inquérito “A” e “B”, segundo o nosso ponto de vista..... | 229 |
| Ex. VI-2. Polegar e indicador tocando em “ <i>figueta</i> ”. Possibilidades não contempladas pelos participantes no inquérito “A” e “B”..... | 230 |
| Ex. VI-3. “ <i>Micro-estudo Nº 9</i> ”. R. Barceló. “ <i>Adestramento técnico para guitarristas</i> ”. Madrid, 2000. Deslocação independente do polegar direito, de 1ª até 6ª corda..... | 232 |
| Ex. VI-4. “ <i>Micro-estudo Nº 11</i> ”. R. Barceló. “ <i>Adestramento técnico para guitarristas</i> ”. Madrid, 2000. Mudança de Posição da mão direita..... | 234 |
| Ex. VI-5. “ <i>Micro-estudo Nº 12</i> ”. R. Barceló. “ <i>Adestramento técnico para guitarristas</i> ”. Madrid, 2000. Mudança de Posição da mão direita..... | 236 |
| Ex. VI-6. Fragmento do “ <i>Estudo Nº 1</i> ”. H. Villa-Lobos. Mudanças de Posição da mão direita..... | 237 |
| Ex. VI-7. Fragmento do “ <i>Estudo Nº 1</i> ”. H. Villa-Lobos. Explicitação das mudanças de Posição da mão direita..... | 238 |
| Ex. VI-8. “ <i>Estudo Nº 1</i> ”. R. Barceló. Alternância das Posições IV-D e III-D..... | 238 |

PARTE A

I. INTRODUÇÃO

1. EXPLICITAÇÃO DO TÍTULO DA TESE

Para uma melhor compreensão do título principal da dissertação, “O SISTEMA POSICIONAL NA GUITARRA”, consideramos importante começar por explicitar o significado dos termos fundamentais que o compõem, tal como são definidos por Costa e Melo¹:

“**SISTEMA** Conjunto de partes dependentes umas das outras; conjunto de leis ou princípios que regulam certa ordem de fenómenos. (Do grego *sýstema*.)”²

“**POSICIONAL** Referente a posição (do latim *positione*).”³

Vejamos agora o significado do termo **POSIÇÃO**, do qual deriva **POSICIONAL**:

“**POSIÇÃO** Situação de uma pessoa ou coisa; colocação; modo; jeito; postura, atitude; disposição; circunstâncias em que alguém se acha; orientação; local ocupado ou que interessa que venha a ser ocupado por forças militares; situação social ou moral, classe; emprego público (Do lat. *positione*-, «id»)”⁴

Tanto na linguagem não especializada, como na linguagem técnica artística, especialmente na musical, as acepções são várias.

Como o título é “O SISTEMA POSICIONAL **NA GUITARRA**” o terreno encontra-se um pouco mais delimitado e leva-nos ao campo músico-instrumental: um sistema de posições aplicável a qualquer instrumento, contemporâneo ou histórico, que leve por nome “guitarra”.

Historicamente, tem sido habitual a utilização de um elemento teórico-prático denominado Posição, na guitarra, cuja finalidade é facilitar a orientação da mão

¹ Almeida Costa, J. e Sampaio e Melo, A. “*Dicionário da língua portuguesa*”. 8.^a edição. Porto Editora. Porto, 2000.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

esquerda do executante. Contudo, tem existido falta de consenso sobre a forma de o aplicar como, aliás, já havia referido Carulli.

No conceito que tem chegado até aos nossos dias - que chamaremos de tradicional - a nomenclatura da Posição depende do número do trasto que ocupe o dedo 1. Por conseguinte, quando o dedo 1 está no primeiro trasto, a mão esquerda encontra-se na primeira Posição, e assim sucessivamente.

Baseando-nos nessa forma tradicional de Posição, elaborámos a seguinte definição, que abrange uma ampla gama de possibilidades:

Um SISTEMA POSICIONAL tem a finalidade de associar uma parte funcional de um instrumento de corda - dividida virtualmente em diferentes regiões - a certa parte de uma mão do executante, para a orientar, com fins técnicos, musicais, ou didácticos, utilizando, preferentemente, uma adequada simbologia para o sinalizar.

2. EXPLICITAÇÃO DO SUBTÍTULO DA TESE.

“ORIGEM E CONCEITOS DE POSIÇÃO. O CASO DE FERNANDO SOR”. O objectivo é esclarecer não só o lugar e a época do aparecimento do conceito de Posição na técnica da guitarra, estudar as diferentes noções ligadas com o mesmo e a sua evolução histórica, mas também revelar os motivos da desvinculação tácita de Sor da Posição e saber se este músico utilizou algum outro Sistema Posicional.

Sempre que falamos da palavra “*Posição*” com guitarristas, é preciso esclarecer muito frequentemente que nos referimos especificamente ao Sistema Posicional que serve para orientar a localização da mão esquerda, para evitar equívocos. Isto acontece porque este termo significa igualmente a atitude corporal ligada à maneira de segurar o instrumento para a sua execução, mas também à configuração dos dedos da mão esquerda para realizar um determinado acorde. A confusão etimológica seria ainda maior se estivesse mais difundida a nossa noção de Posição aplicada à mão direita, explicada sucintamente num livro da nossa autoria - “*Adestramento Técnico para Guitarristas*” -, que será desenvolvida e explicitada nesta dissertação, para a sua melhor compreensão e possível aplicação prática.

Fernando Sor - uma personagem incontornável na história da guitarra - foi um dos poucos guitarristas e pedagogos da sua época que não usou, nem falou da Posição. Isto pode parecer banal à primeira vista, mas, depois de conhecermos os escritos de Sor, constatamos que este músico tinha um espírito crítico e inquisitivo, porém, não é de esperar que o mesmo tenha deixado passar questões de técnica básica, especialmente se tivermos em conta ser muito improvável que desconhecesse o conceito de Posição.

Sor não utiliza a Posição, mas também não critica o seu uso. No seu Método leva a cabo uma extensa análise da técnica guitarrística e expõe as suas meditadas conclusões; não poupa críticas a outros guitarristas e a diversas práticas que considera erradas, mas, apesar de tudo, não deixa transparecer a mínima referência a alguma ideia de Posição.

3. MOTIVAÇÕES PESSOAIS

Temos tido a oportunidade de ver o termo “Posição”, aplicado à técnica da mão esquerda na guitarra, em vários livros de épocas e proveniências diversas, e de ouvir falar do mesmo infinidade de vezes. Conseguimos perceber a utilidade do uso da Posição. Porém, não ficamos satisfeitos com a sua definição habitual, que consideramos perfectível, tal como outros guitarristas.

No primeiro quartel do século XIX, Aguado manifestou-se contrário ao uso de um Sistema Posicional em voga em Espanha, chamado *Manos*, com bases bastante idênticas às de Posição. Em diferentes momentos da sua vida, Aguado desenvolveu dois Sistemas Posicionais alternativos, baseados nos *Equísonos* - notas da mesma altura em diferentes zonas do diapasão -, com uma simbologia específica.

Na primeira metade do século XX, Pujol, sentiu necessidade de usar na guitarra um sistema similar à Posição usada nos instrumentos de arco. Nestes, o número da Posição depende do grau diatónico (I, II, etc.) que é produzido pelo dedo 1 a partir da corda solta. Criou então um novo recurso técnico, com uma terminologia particular, preocupado pelos equívocos que poderia causar o termo polissémico “Posição”.

Na segunda metade do século XX, na sua obra didáctica para guitarra de *Jazz*, Leavitt questiona a definição habitual de “Posição”. Para Leavitt, a referência para numerar a Posição não deve ser o trasto onde se coloca o dedo 1, mas o trasto que está imediatamente anterior ao que ocupa o dedo 2, já que, na técnica moderna, o dedo 1 *retro-estende-se* com frequência, calcando as cordas fora da sua situação *normal*.

Saber que existiram vários guitarristas insatisfeitos com a mesma ao longo do tempo encorajou-nos a investigar sobre este assunto. Era importante encontrar uma outra definição mais apurada que fosse aplicável a qualquer situação técnica e descobrir que pontos de referência da mão e o braço da guitarra realmente deviam ser associados para encontrar uma definição lógica e abrangente, mas sem perder de vista a enraizada noção tradicional básica de Posição.

Reparámos que na guitarra barroca ainda não existia o conceito de Posição e que este parecia surgir com o nascimento da guitarra clássica-romântica⁵, com o abandono da tablatura e a adopção definitiva da notação musical. Não encontramos nenhuma publicação dedicada a estas questões da técnica guitarrística, especialmente na passagem do século XVIII ao XIX, época na qual se desenvolveram os mencionados acontecimentos, o que nos motivou a investigar sobre este tema. Achámos importante conhecer o momento histórico, bem como a origem, tanto do conceito de Posição como da sua denominação, para preencher algumas lacunas da história da técnica guitarrística, assim como saber se, antes do aparecimento da Posição, foi utilizado algum outro Sistema Posicional.

Analisando a literatura musical e extra-musical de Fernando Sor, constatamos a ausência da Posição no seu guitarrismo⁶. Este facto levou-nos estender a investigação inicial também nesta direcção.

⁵ Temos preferido o uso da denominação de guitarra *clássica-romântica* para definir a guitarra da época de Sor, em vez de simplesmente romântica - termo mais frequente -, por se adequar melhor ao marco temporal do seu auge, à sua organologia e as características do seu repertório.

⁶ O termo guitarrismo refere-se à técnica de execução perfeitamente adaptada às características organológicas próprias da guitarra, como também à escrita para este instrumento e da sua expressão musical.

Finalmente, cremos que a Posição ainda vai manter a sua validade na guitarra actual - graças a sua modernização e redefinição -, e que este Sistema Posicional pode ser considerado um elemento teórico-prático útil para o ensino e a aprendizagem.

4. EXPOSIÇÃO DO PROBLEMA

A exposição do problema responde à necessidade de resolver as seguintes questões relativas ao Sistema Posicional:

- Onde, quando e porquê começou a ser usado algum Sistema Posicional na guitarra?
- Onde, quando e porquê começou a ser usada a Posição na guitarra?
- A Posição é um conceito técnico original da guitarra?
- Porque razão Sor nunca usou a Posição na sua técnica?
- Sor usou algum Sistema Posicional?
- É relevante a função do polegar esquerdo para definir a Posição?
- A abertura angular pode estar ligada à Posição de certa forma?
- Que factores anatómicos e fisiológicos estão ligados à Posição?
- Tem sido adoptado algum Sistema Posicional aplicado à mão direita?
- É possível encontrar uma definição de Posição útil para os guitarristas contemporâneos?

Cada uma destas perguntas, serão respondidas ao longo da investigação.

5. OBJECTIVO DA TESE

O objectivo principal da tese é revelar as origens e elucidar a evolução histórica do Sistema Posicional na guitarra bem como descrever e meditar sobre os recursos técnicos relacionados com o mesmo.

Entre os objectivos específicos encontram-se:

- Estudar o contexto histórico da guitarra, por finais do século XVIII, com a finalidade de comprovar se o conceito de Posição está realmente conectado, ou não, com a técnica tradicional dos instrumentos de arco e com a passagem de elementos característicos da mesma à guitarra clássico-romântica.
- Comparar a técnica da guitarra com a de outros instrumentos de corda, com o propósito de extrair informação relacionada com o tema da tese.
- Analisar os últimos métodos para guitarra de cinco ordens, assim como os primeiros métodos para guitarra de seis ordens para encontrar sinais da adopção da Posição.
- Examinar a técnica de Sor, principalmente através do seu Método, para revelar os motivos da sua desvinculação tácita do conceito de Posição.
- Evidenciar as conexões da abertura angular e dos movimentos do polegar esquerdo com a Posição.
- Estudar os aspectos anatómicos, fisiológicos e biomecânicos da interacção do polegar esquerdo com os restantes dedos numa determinada Posição, para poder optimizá-la do ponto de vista ergonómico.
- Encontrar Sistemas Posicionais aplicáveis a ambas as mãos, que sejam úteis na actualidade.

II. ACEPÇÕES DE “POSIÇÃO”. TERMINOLOGIA.

Sabemos que o conceito de Posição aplicado à mão esquerda existiu e existe na guitarra, mas não aparece informação específica relativa ao uso da Posição neste instrumento na literatura musical especializada de diferentes países. Temos encontrado as seguintes acepções de Posição:

“Dicionário de Música” de Borba e Lopes Graça:

“É, nos instrumentos de braço, o lugar que a mão esquerda do executante ocupa sobre o ponto. A primeira posição é aquela em que o primeiro dedo, o indicador, se coloca junto à pestana, seguindo os outros a sua ordem natural; na segunda posição a mão desce [*sic*] cerca de um grau; na terceira, dois graus, etc, até, possivelmente, ao cavalete. ~ O trombone de vara também conta com um certo número de posições (6), que dependem da maior ou menor tiragem da vara, isto é, da redução ou alongamento do tubo. ~ Na harmonia designa-se por posição o afastamento maior ou menor em que as notas do acorde se encontram umas das outras.”⁷

“*Diccionario de la Música*” de Brenet:

“Posição. f. Situação relativa dos sons que compõem um acorde. O nome de posição foi adoptado por alguns técnicos (p. ex. Fétis) como sinónimo de inversão. Classificaram sob os nomes de primeira, segunda e terceira posição os três estados do acorde de três sons: fundamental, primeira e segunda inversão. [...] Colocação do dedo sobre a corda nos instrumentos da família do violino. Na primeira posição, o índice põe-se sobre o grau imediato ao agudo da corda solta. Deslocando a mão esquerda em direcção ao cavalete e avançando sucessivamente num grau o executante passa às posições segunda, terceira, quarta, etc.”⁸

⁷ Borba, Tomás e Lopes Graça, Fernando. “*Dicionário de Música. 2ª Edição*”. Mário Figueirinhas Editor. Porto, 1999. É óbvio que na terceira linha, onde diz: “na segunda posição a mão desce cerca de um grau”, deveria dizer: “na segunda posição a mão sobe cerca de um grau”. Isto deve-se a o uso incorrecto de uma referência mecânica ligada a uma outra musical. De facto, a mão desce fisicamente de altura, mas sobe musicalmente.

⁸ Brenet, Michel. “*Diccionario de la Música*”. 4º Edição. Editorial Iberia, S.A. Barcelona, 1981. “*Posición. f. Situación relativa de los sonidos que componen un acorde. El nombre de posición fue adoptado por algunos técnicos (p. ej.: Fétis) como sinónimo de inversión. Clasificaron bajo los nombres de primera, segunda y tercera posiciones los tres estados del acorde de tres sonidos: fundamental y primera y segunda inversiones. [...] Colocación del dedo sobre la cuerda en los instrumentos de la familia del violín. En la primera posición, el índice se pone sobre el grado inmediato al agudo de la cuerda al aire. Desplazando su mano izquierda hacia el puente, y haciéndole avanzar sucesivamente en un grado, el ejecutante pasa a la segunda posición, a la tercera, cuarta, y así sucesivamente.*” (Todas as traduções da dissertação são da nossa autoria).

Nesta mesma entrada, fala-se também das cinco posições dos braços e dos pés que existem na dança, que são definidas por diferentes situações específicas dos mesmos.

“*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”:

“Posição. É um termo aplicado a posições de execução nos instrumentos de corda e no trombone. [...]”⁹

No mesmo artigo deste livro, Sonya Monosoff, também esclarece, que ao longo do tempo, têm existido diferentes maneiras de aplicar este conceito, em diferentes escolas, países e instrumentos de corda friccionada, mas omite qualquer informação relativa à guitarra.

1. POSIÇÃO NAS ARTES

Depois de ler as entradas de “Posição” dos dicionários musicais seleccionados, podemos observar que, tanto na linguagem não especializada como na linguagem técnica artística, existem várias acepções. Chegamos então à conclusão de que o termo POSIÇÃO nas artes pode ser utilizado em:

1) Dança, determinando certa forma de dispor as mãos e os pés.

2) Técnica instrumental:

a) nos instrumentos de corda (ou *de braço*), orientando a mão esquerda do executante, usando como referência o dedo 1 sobre o *espelho*.

b) no trombone, indicando diferentes lugares de colocação da vara, para variar o comprimento do tubo, descendo por semitons a partir da posição básica.

3) Harmonia, definindo determinada situação das notas que integram um acorde.

⁹ Sadie, Stanley. “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”. N° 15. Macmillan Publishers Limited. Londres, 1980. Págs. 150, 151. Monosoff, Sonya. “*Position. A term applied to playing positions on string instruments and on the trombone. [...]*”.

2. POSIÇÃO NOS INSTRUMENTOS DE ARCO

Quando lemos as definições relativas aos instrumentos de corda, na literatura musical mencionada, reparamos logo que estão a referir-se aos instrumentos de arco. Vemos que, apesar de o violino, a viola d’arco, o violoncelo e o contrabaixo fazerem parte da mesma família de instrumentos, e de que, actualmente, em todos ser usado o conceito de Posição, existem diferenças no significado deste termo na suas técnicas individuais, que têm a sua origem nos diferentes tamanhos de cada um deles. O significado de Posição, hoje em dia, está bastante uniformizado para cada instrumento de corda friccionada, mas isto é o resultado de uma longa evolução através do tempo e da geografia europeia, até chegar às convenções actuais.

Achamos oportuno citar uma parte da definição dada no “*New Grove*”:

Posição. [...] Num instrumento de corda, indica uma determinada localização da mão esquerda no diapasão, de forma a que o dedo 1 possa calcar a corda mais grave e o dedo 4 a mais aguda, sem realizar um traslado¹⁰.

[...] As mudanças de posição nos instrumentos de corda são usualmente indicados pelos compositores e teóricos por digitações, com os números romanos I, II, III, IV designando as quatro cordas (de agudo a grave). Salvo quando algum efeito especial é desejado, os compositores normalmente deixam a escolha da posição aos executantes.

No violino, a 1ª posição abrange de **lá**’ até **ré**’, na quarta corda; de **mi**’ a **lá**’, na terceira corda, e assim sucessivamente. Portanto, o violino pode ser tocado num âmbito de **sol** (na corda solta) até **si**’’ (na primeira corda), sem abandonar a 1ª posição. A 2ª posição atinge-se subindo um semitom ou um tom, de forma a que o dedo 1 toque **si**b ou **si**, e o dedo 4 toque na primeira corda **dó**’’’ ou **do**#’’’, e assim sucessivamente.

[...] No violoncelo, só a 1ª posição permite a realização de uma escala diatónica em duas oitavas sem traslados e usando as cordas soltas [...] Por causa do seu tamanho, no contrabaixo tem-se utilizado diferentes sistemas de digitação. Ultimamente, todos tendem a usar unicamente os dedos 1, 2 e 4 nas posições baixas [...]. Alguns executantes preferem o uso de

¹⁰ *Shift*, pode ser traduzido para português como: mudar; deslocar; trasladar; mover; transferir. Na tradução temos optado pelo verbo “trasladar” por ser de uso bastante regular na técnica da guitarra clássica.

todos os dedos em todas as posições [...] [...] no entanto a extensão de semitom entre cada dedo é, frequentemente, impossível.”¹¹

A partir do texto que temos sublinhado na anterior citação, podemos deduzir que o que provoca a mudança de posição é o traslado da mão esquerda. Mas vejamos qual o significado do vocábulo inglês *shift*, graças à definição extraída do mesmo livro:

“**Traslado.** É o movimento da mão esquerda de uma posição a outra no braço de qualquer instrumento de corda. [...] A técnica moderna de execução tende a libertar-se da divisão do braço em posições bem definidas e a utilizar profusamente os traslados por extensão”¹².

Comparando as definições dos artigos “**Position**” [posição] e “**Shift**” [traslado], ambos de Sonya Monosoff, reparamos que existe uma espécie de círculo vicioso no seu raciocínio: o traslado é a mudança de posição, e a posição é a ausência de mudança de posição (definida por ela, como a distância que podem abranger os dedos 1 e 4 para calcar as cordas extremas, de grave a agudo; o que não exclui as extensões e as contracções).

Por outro lado, Monosoff conclui, no seu artigo “*Shift*”, que os executantes actuais evitam as posições bem definidas - sem explicar claramente o que isso significa. Considera, aliás, que o traslado pode ser realizado mediante uma extensão, o que é inconsistente.

¹¹ Sadie, Stanley. “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”. Nº 15. Págs. 150, 151. Macmillan Publishers Limited. Londres, 1980. Monosoff, Sonya. “*Position*. [...] *On a string instrument it indicates the placing of the left hand on the fingerboard so that the fingers can play from 1 on the lowest string to 4 on the highest without a Shift. [...] Positions changes on string instruments are usually indicated by composers and theorists by fingerings, with the roman numerals I, II, III, IV designating the four strings (from highest to lowest). Unless some special effect is desired, however, composers usually leave the choice of positions to players. On the violin the 1st position covers a to d' on the g string, e' to a' on the d' string, and so on. Thus the violin can be played in a range from (open) g to b'' (on the e'' string) without leaving 1st position. The 2nd position is achieved by moving a semitone or tone up, so that the first finger on the g string plays bb or b and the fourth finger on the e'' string plays c''' or c#''' and so on. [...] On the cello only the 1st position permits a diatonic scale of two octaves without shifts, by using the open strings [...] Because of its size the double bass has been the subject of many different fingering systems. Nearly all advocate the use of only the first, second and fourth fingers in the low positions [...] Some players prefer the use of all fingers in all positions, although the stretch of a semitone [...] is frequently impossible.*”

¹² Sadie, Stanley. Op. cit. Nº 16. Macmillan Publishers Limited. Londres, 1980. Págs. 256. Monosoff, Sonya. “*Shift*. The movement of the left hand from one position to another on the fingerboard of any string instrument. [...]” “[...] Modern string playing has tended to free itself from the convention of dividing the fingerboard into clear positions and makes extensive use of shifting by extension.”

Então, finalmente, qual será o elemento necessário que marca a passagem de uma Posição a outra, ou seja, um traslado?

Evidentemente, depois de ler as proposições tautológicas desta autora, as ideias longe de ficar claras, ficam muito confusas. Não há dúvida que estamos perante um conceito de difícil definição.

3. POSIÇÃO NA GUITARRA

É curioso e apelativo à nossa pesquisa neste trabalho que, de vários dicionários musicais de diversas origens e idiomas (um português, um francês traduzido para castelhano e outro inglês), nenhum faça a mínima referência à Posição na guitarra, com a sua história e as suas peculiaridades. Só podemos pensar em duas causas: falta de conhecimento e de consideração. Por conseguinte, teremos que estudar tratados especializados em guitarra, para encontrarmos algum indício de utilização da Posição neste instrumento.

4. DEFINIÇÃO DE POSIÇÃO NOS INSTRUMENTOS DE ARCO

Depois de termos examinado métodos e tratados dirigidos à orientação técnico-musical de violinistas e violoncelistas¹³, reparámos que neles a quantidade de informação escrita relativa ao significado técnico de “Posição” é bastante reduzida. Tendo em conta que nos livros dirigidos ao estudo prático, como escalas, harpejos, etc., são muito frequentes os sinais que indicam as posições da mão esquerda, é surpreendente que nos tratados exista, em termos relativos, pouca informação sobre este sistema posicional. Disto, podemos deduzir que a Posição é uma ferramenta técnica tão básica nos dias de hoje, que se considera subentendida e, limitada a um uso pragmático. Do que se depreende que a aquisição deste conhecimento se realiza de uma forma empírica e a transmissão da sua teoria é feita quase exclusivamente de forma oral.

¹³ Ver, na “Bibliografia”, “Música e técnica. Outros instrumentos”

5. ORIGENS DO CONCEITO DE POSIÇÃO

No livro sobre a história do violino de David Boyden¹⁴, podemos apreciar como os conhecimentos técnicos foram aumentando com o decurso do tempo e como o conceito foi modificando-se e aperfeiçoando-se segundo as exigências das diferentes épocas, até chegar à definição actual que apresenta este autor no glossário:

“Posição: na execução de instrumentos de corda friccionada, é a colocação mais baixa ou mais alta da mão esquerda na escala do instrumento. Na primeira Posição (ou natural), o dedo 1 faz subir um tom inteiro a partir da corda solta. Nas Posições mais altas, o dedo 1 pousa-se nas correspondentes notas mais altas da escala diatónica. Por conseguinte, na terceira Posição, o dedo 1 coloca-se uma quarta acima da corda solta.”¹⁵

Tivemos a oportunidade de consultar o violinista Angel Sampedro¹⁶ sobre a origem da Posição no violino. Segundo este músico, este conceito da técnica violinística pertence a uma antiga tradição que começou muito cedo, cuja origem se perde nas brumas do tempo. Foi utilizado na técnica de longinquos antepassados do violino, passando por diferentes etapas evolutivas, até chegar à prática actual.

6. TERMINOLOGIA E CONTEXTO HISTÓRICO

Como veremos com mais detalhe posteriormente, os termos das diferentes línguas dos países europeus que definem “Posição”, foram usados primeiramente nos instrumentos de corda friccionada e mais tarde adoptados pela linguagem técnica guitarrística¹⁷.

O termo castelhano *posición*, relacionado com a altura relativa da mão esquerda no braço do instrumento, é de uso bastante recente no violino e ainda mais recente na guitarra. Até princípios do século XIX, usava-se em Espanha outro termo com o mesmo

¹⁴ Boyden, David. “*The history of violin playing from its origins to 1761*”. Pág. 527. Oxford University Press, Nova York, 1990.

¹⁵ Ibidem. “*Position: in string playing, the “position” of the left hand higher or lower on the fingerboard. In the first (or natural) position, the first finger stops a whole tone above the open string. In the higher positions, the first finger stops the correspondingly higher notes of the diatonic scale. Thus in third position the first finger stops a fourth above the open string.*”

¹⁶ Especialista espanhol em violino barroco e professor do Conservatório de Salamanca.

¹⁷ Ver, nesta dissertação, “Do violinismo ao guitarrismo”. Cap. V-2.

significado nos instrumentos de corda friccionada: o termo **mano** (mão, em português). Na guitarra simplesmente parece não ter existido esse conceito naquele período histórico. A origem desta acepção da palavra pode dever-se, simplesmente, ao facto de que é a altura da **mão** esquerda a que define a “posição”. Contudo, também pode representar a modificação do termo italiano **manico**, que identifica o braço da guitarra, bem como o braço de outros instrumentos de corda, e que, igualmente é muito parecido com os seus equivalentes em francês e espanhol, derivados do latim (*manicu*), para as quais ainda não existe uma palavra exactamente equivalente em português¹⁸:

Manico – italiano

Manche – francês

Manech – catalão antigo

Mango – castelhano

Esta ideia não é uma simples especulação. Tem o seu fundamento num fragmento da famosa obra “Tratado sobre a Flauta Travessa” de Quantz (1697-1773), obra na qual, apesar de o seu original estar redigido em língua alemã, o termo **manico** aparece em italiano e ligado à acepção que nos interessa.

“O modo de tocar chamado **mezzo manico** tem grandes vantagens. e consiste em avançar com a mão sobre o braço do instrumento meio-tom, um tom, ou vários tons. E este bom efeito não serve só para evitar certos casos nos quais as cordas soltas produzem um resultado diferente daquele que produzem quando o som é produzido calcando com os dedos” [...] ¹⁹

¹⁸ Hoje só se usa em idioma português a denominação “braço do instrumento”, embora outra palavra que se adaptaria perfeitamente a esse significado seria “mango” - do português *antigo*, mas ainda presente no dicionário, por ter a mesma origem latina. Se concordamos que a importância de um objecto, facto ou sensação, se reflecte numa determinada língua através de uma maior quantidade de sinónimos que os nomeiam, então fica em evidência a escassa importância histórica dos instrumentos de corda no ambiente cultural dos países lusófonos, contrastando com a que tiveram em Espanha, onde aparecem, como sinónimos de braço do instrumento, os vocábulos *brazo*, *mango*, e *mástil*, que traduzimos respectivamente como braço, mango e mastro. Sugerimos a adopção como neologismos, dentro da língua portuguesa, destes dois últimos vocábulos, considerando a importância crescente dos cordofones, e nomeadamente da guitarra, no ambiente musical português actual.

¹⁹ Quantz, Johann Joachim. “*Trattato sul flauto traverso*”. Pág. 269. Libreria Musicale Italiana Editrice. Bolonha, 1992. Versão italiana do Padre Martini, realizada provavelmente entre os anos 1763 e 1784 e revista por Sergio Ballestracci. (O seu título original é: “*Anweisung die Flöte traversière zu spielen*”. Berlin, 1752). “*Il modo de suonare che viene chiamato «mezzo manico» è di un sommo vantaggio, e ciò fassi quando la mano viene avanzata sopra 'l manico di un mezzo tono, di un tuon intero, o di molti tuoni, e questo buono effetto non è solamente per scansare certi casi, in cui le corde nude producono un esito differente da quello, che producono allorache sono toccate dalle dita,*” [...]

A indicação “*mezzo manico*” poderia perfeitamente identificar-se com a de “*media mano*”, que usam nos seus métodos para violino os espanhóis José de Herrando (1720-1763)²⁰ (“*En las Mutaciones de **mano** y **media mano** se verá la mayor naturalidad para no andar a cada instante moviéndola*”) e o seu discípulo Fernando Ferandiere²¹ (ca.1740-ca.1816). Portanto, o termo “*mano*”- como Sistema Posicional -, poderia ter tido origem na fusão dos termos *manico* e *mango*, já que, como é fácil concluir, estes três vocábulos possuem uma sonoridade e etimologia muito próximas (do latim: “*manus*”). Se este autor alemão utiliza, de maneira normalizada, esse termo italiano no seu livro quer dizer que esse vocábulo já tinha sido difundido entre os violinistas na Alemanha da sua época e que estava em uso em Itália ainda mais cedo do que no país germânico.

Recordemos que no século XV, os territórios de Nápoles e Sicília foram conquistados por Alfonso V Rei de Aragão, que estiveram efectivamente sob o poder de Espanha até ao ano 1713 e de Áustria entre 1713 e 1734. A partir de 1734, os mesmos territórios transformaram-se num reino independente, quando Carlos de Borbón - filho de Felipe V de Espanha, naquele momento histórico Duque de Toscana, - depois de vencer a Áustria em 1734, conquistou Nápoles com a ajuda espanhola, recuperando para os *Borbones* o domínio de Nápoles e Sicília. Carlos VII de Nápoles (III de Espanha) cedeu, em 1759, o trono de Nápoles-Sicília a seu filho. Depois da Revolução Francesa e das Guerras Napoleónicas, Fernando IV de Nápoles (III de Sicília) mudou, em 1816, a denominação Nápoles-Sicília para “*Reino Unido de las Dos Sicílias*”. A partir deste momento Fernando IV foi conhecido como Fernando I *de las Dos Sicílias*. O seu neto, Francisco II, perdeu o Reino em 1860, que foi conquistado por Víctor Manuel II de Sabóia, futuro novo Rei da Itália unificada. Com esta conquista, o Reino das Duas Sicílias deixou de existir como estado independente.

Isto quer dizer que houve, naturalmente, grande proximidade cultural entre a zona geográfica que hoje abarca grande parte do sul de Itália e Espanha. Também não é difícil imaginar o papel de *intermediário cultural* que pode ter sido desempenhado pela Áustria relativamente à Itália e Alemanha, durante a dominação austríaca de Nápoles e Sicília, como país de língua alemã.

²⁰ Herrando, José. “*Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*”. Pág. 24. París, 1756.

²¹ Ferandiere, Fernando. “*Prontuário Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor*”. Málaga, 1771. A “*primera mano*” corresponde à terceira posição actual.

Por outro lado, Filipe de Habsburgo, o Belo (1478-1506), da dinastia real austríaca, foi Rei de Espanha pelo casamento que contraiu com a rainha Joana I de Castela (*Juana la Loca*), sendo pai de Carlos I de Espanha. Este facto fomentou a ligação entre Áustria e Espanha, incluindo Nápoles, que também fazia parte do reino espanhol.

Podemos aventurar-nos a dizer que, os vocábulos *mano*²² e *manico*, entendidos como lugar onde se localiza a mão no comprimento do braço do instrumento e não só com o significado básico de **mão e braço do instrumento**, surgiram possivelmente como fruto da influência recíproca hispano-italiana²³, que logo teriam sido difundidos no espaço espanhol peninsular pelos músicos viajantes. Além disso, temos que ter em conta que no século XV, quando Aragão conquista Nápoles, a língua falada em Aragão era o aragonês, não o castelhano. Neste idioma era característico o uso do sufixo diminutivo **ico** (no castelhano **ito**), o qual ainda persiste actualmente no espanhol falado em Aragão como uma característica dialectal (*guitarra - guitarrico*), expandindo o seu domínio a Múrcia e Andaluzia oriental. Em consequência, os diminutivos para *mango* e *mano* seriam em aragonês: *manguico* e *manico* (ou *manica*), respectivamente, dois vocábulos com uma sonoridade muito parecida, resultando finalmente no uso amplo ou ambíguo dos termos mencionados.

Boyden examina os termos mais usados para definir posição entre os instrumentistas de corda no século XVIII²⁴, que agora resumimos:

Alemanha: *Applicatur*

França: *Ordre* e *Position*

Inglaterra: *Shift*²⁵

Itália: *Manico* e *Transposizione*

²² Como veremos nas seguintes páginas, este termo foi utilizado como sinónimo de Posição.

²³ Que até teve repercussões na língua napolitana, com notória influência do espanhol, mais tarde relegada para segundo plano pelo toscano, adoptado finalmente como língua oficial de Itália.

²⁴ Boyden, David. Op. cit. Pág. 378.

²⁵ Geminiani - que tinha sido aluno de Corelli, tal como Herrando - escrevendo em inglês, mas muito influído pelo francês, usa o termo *orders* e influído pelo italiano (*trasposizione*) usa o termo *transposition* (em inglês: mudar para outra posição). Portanto, *position* e *posizione*, em inglês e em italiano, respectivamente, podem ter derivado de *transposition* e *trasposizione*, simplificando-se, de maneira similar ao que aconteceu com *disposición* e *posición* em Aguado. No ano 1820, na sua “*Coleccion de Estudios*” (pág. 7), Aguado apresenta um sistema posicional denominado *disposiciones*, baseado nas diferentes estruturas de um determinado acorde, que obrigam a variar a colocação da mão esquerda. Na sua “*Escuela de Guitarra*” de 1825, passa logo a denominar o mesmo sistema *posiciones* (pág. 61). Actualmente, os termos usados são: *Position*, francês e inglês; *Posizione*, italiano; *Lage*, alemão.

Pablo Minguet já usava **manos** no ano 1754, na parte dedicada ao violino do seu tratado, mas não assim na parte destinada à guitarra, o que indicia que o uso deste termo já era habitual, desde muito anteriormente, no violino, em Espanha, especialmente porque Minguet realizou uma obra leve e superficial, destinada aos músicos *curiosos* ou amadores.

Boyden parece desconhecer a denominação **mano** usada em Espanha. Quando trata no seu livro da terminologia usada para denominar “Posição” no século XVIII, não fala dela em nenhum momento. Este autor, por outro lado, destaca a grande importância do tratado publicado em Paris no ano 1756 pelo espanhol José Herrando²⁶. Este último, na introdução da sua obra, diz ter recebido conhecimentos da técnica do violino de Corelli (1653-1713). O mesmo tratado foi também publicado um ano depois em Espanha, só com o seu título modificado. O violinista e guitarrista Fernando Ferandiere recomendava vivamente, no seu “*Prontuário Músico*”²⁷ para o estudo do violino, a leitura do método de Herrando, sendo um facto que era um seguidor do mesmo e herdeiro por linha directa do alto violinismo italiano.

Fernando Ferandiere, no ano 1771, usa, aparentemente de maneira normalizada, o termo **mano**, no seu tratado para violino, mas no método que escreve no ano 1799 destinado à guitarra, apenas fala de uma primeira **posición** que começa junto da pestana:

“ [...] cada vez que a mão sai da sua primeira posição (que é junto da pestana), sobe o tom, e assim chamaremos subir a mão quando o tom sobe, e descer a mão quando o tom desce [...]”²⁸

Sabemos que a denominação **Transposizione** coexistiu com a de **Posizione**, pois esta última foi usada no ano 1792, nos seus “*Principij*”, por Moretti, que era violoncelista e guitarrista, termo seguramente usado por outros instrumentistas de corda friccionada desse século em Itália.

O mais interessante de tudo isto é que Moretti, escreveu o referido livro em Nápoles, redigindo-o em italiano para a guitarra de cinco ordens e usando a palavra

²⁶ Herrando, José. *Op. cit.*

²⁷ Ferandiere, Fernando. *Op. cit.*

²⁸ Ferandiere, Fernando. “*Arte de tocar la guitarra española por música*”. Madrid, 1799. Tipografia de Pantaleón Aznar. Pág. 10. “[...] cada vez que se menea la mano de su primera posición (que es junto á la cejuela), sube la voz, y así llamaremos subir la mano quando la voz sube, y baxar la mano quando la voz baxa [...]”

Posizione. No ano 1799, editou o mesmo livro em Espanha, em castelhano, para guitarra de seis ordens, com modificações mínimas em relação à versão de 1792, onde se traduz *Posizione* por *Manos*.

Podemos conjecturar que o estilo francês de execução do violino era conhecido em Espanha, na medida em que a neta de Luís XIV, a princesa Marie Louise d’Orléans, se casou com Carlos III, Rei de Espanha em 1679 e levou então para a corte espanhola dez violinistas franceses²⁹. Durante este período pode ter havido contactos pontuais destes músicos com os violinistas locais. Mas foi só na última década do século XVIII que a influência francesa ganhou toda a sua força. Depois da revolução francesa, tudo o que viesse de França entrava em moda na Europa, e a península ibérica não foi excepção.

A influência económica e política vem acompanhada sempre de uma pressão cultural e linguística, como a que tem o idioma inglês a nível mundial na actualidade, ou como a que teve o francês desde finais do século XVIII, propiciando o uso de estrangeirismos. Por esta causa, foram assimilados, gradualmente, muitos hábitos franceses de toda índole e alguns vocábulos franceses foram adaptados e incorporados na língua castelhana. Na segunda metade do século XVIII, o termo empregue em França entre os instrumentistas de corda que ostentavam o uso de algum sistema posicional era principalmente *Position*, mas autores espanhóis utilizavam o termo *Mano*, na técnica do violino e de outros instrumentos de arco. Doysi, guitarrista e violinista francês, em 1801, apresenta o conceito de *Position* e *Semi-Position* como ideia já madura - sem ser original, pois outros autores da mesma nacionalidade o tinham utilizado, aplicado à guitarra e à *guitarra-lyra* - embora em alguns casos com uma significação diferente -, sendo o número de trasto onde se coloca o dedo 1 o que define o numeral da Posição³⁰.

A introdução deste conceito na guitarra nos territórios de ultramar da Espanha colonial, através de Cuba e México, parece dever-se a Francesco Molino (1768-1847). No seu livro explicita o sistema posicional de maneira idêntica à que é exposta nos

²⁹ Benoit, Marcell. “*Les musiciens français de Marie-Louise d’Orléans, Reine d’Espagne*”. *Revue Musicale, numero special*. Pág. 226. Ed. Dufourcq. Paris, 1995.

³⁰ Outros autores chamavam *Posição natural* a que começava no primeiro trasto e a partir do segundo trasto (o segundo semitom, que coincide com a Pos. I do violino) iniciavam a contagem das posições com números consecutivos, avançando por meios-tons.

“Principes Généraux” de Doysi, unicamente trocando os números arábicos por romanos. No Método Op. 49 de Molino são usados os termos “Posición” e “Semi-Posición” em castelhano, definindo-os claramente:

“As posições da mão esquerda são 16: a primeira da pestana até o primeiro trasto, a segunda desde este até o seguinte, continuando assim as restantes. [...] Portanto, quando se quiser saber qual a posição da mão, é necessário ver qual o trasto onde está o dedo 1, seja qual for a corda, e, o seu número será o mesmo que o da posição. Também existe uma *Semiposición*, [...]”³¹

“Verifica-se a semi-posição quando é necessário colocar o dedo 2 no primeiro trasto.”³²

Este guitarrista/violinista italiano, como o próprio salienta na capa do seu “*Método Completo*”, fez traduzir o seu método de francês para espanhol, que viria a ser o seu Op.49³³ (ca.1827), publicado em Paris e comercializado nesta cidade, mas também simultaneamente em **La Habana** - naquele momento a capital da Cuba espanhola - e na cidade de **México**, recente ex-colônia da *Nova Espanha*.³⁴

Molino não era um músico tão conhecido em Madrid como Aguado, que tinha editado a sua “*Escuela de Guitarra*” em 1825, nessa cidade e em 1826, em Paris. A venda do livro em castelhano não se realizou inicialmente em Madrid ou em qualquer outra cidade da Espanha peninsular. A motivação pode ter sido económica já que, depois das guerras napoleónicas, quando regressa Fernando VII, a situação financeira de Espanha não era muito folgada, especialmente quando estavam a perder-se a maior parte das colónias espanholas na América. O autor estaria com certeza bem informado de todos os assuntos espanhóis, já que era músico da Capela do Rei de Sardenha, Carlos

³¹ Molino, Francesco. “*Método Completo para Aprender a tocar la Guitarra*”. Op. 49. Paris, ca.1827. Pág. 12. “*Las posiciones de la mano izquierda son 16; la primera desde la ceja hasta el primer traste, la segunda desde este hasta el siguiente, y así de las demas siempre bajando. [...] Por manera que cuando se quisiera conocer la posición de la mano, se observará en que traste se halla puesto el primer dedo, sea cual fuere la cuerda, y, su número será precisamente el de la posición. También hay una Semiposición, [...]*”

³² Ibidem. Pág. 55. “*Se verifica la semi-posicion siempre y cuando se ve uno obligado á poner el segundo dedo el primer traste.*”

³³ Ibidem.

³⁴ Cuba não foi independente até o ano 1898. Foi neste ano que declarou oficialmente a sua independência relativamente a Espanha. México tornou-se independente em 1821, mas a República Federal Mexicana só teve o seu primeiro presidente no ano 1824, do que deduzimos que, na prática, a influência espanhola deve ter-se ainda prolongado alguns anos depois. Espanha só reconheceu a México como país indepenente no ano 1836.

Félix de Sabóia (neto de Felipe V de Espanha, filho de Fernando I das Duas Sicílias, casado com Maria Cristina de *Borbón*).

Pensamos que o termo Posição pode ter sido introduzido em Portugal, na terminologia violinística, a partir do século XIX, como simples adaptação das denominações *Position* (francês, inglês), *Posizione* (italiano) e *Posición* (castelhano) - vocábulos realmente próximos etimologicamente -, através dos contactos dos violinistas portugueses com a cultura musical dos países de origem desses termos técnicos.

Além de todo o exposto, devemos ter em conta que, historicamente, é um dado assente o uso generalizado, na guitarra, de diferentes Posições dentro de um Sistema Posicional aplicado à mão esquerda, assim como a falta de consenso sobre a sua aplicação, como o destaca Carulli:

“A guitarra tem cinco posições principais no braço. Mas **como os compositores e mestres deste instrumento não concordam totalmente com o número das posições**, limito-me a especificar as mais necessárias para a execução das escalas e passagens melódicas.”³⁵

³⁵ Carulli, Ferdinando. “*Método Completo de Guitarra*”. Pág. 29. Versão castelhana do *Op.* 241, (5ª edição com modificações do *Op.* 27. Carli. Paris, 1825) original em francês, Madrid 1842. Reimpressão fac-símile Soneto. Madrid, 1992. “*La guitarra tiene cinco posiciones principales en el mango, pero como los compositores y maestros de este instrumento no concuerdan del todo sobre el número de las posiciones, me ciño a especificar las mas necesarias para las escalas y los pasages.*”

III. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

1. O AMBIENTE SÓCIO-CULTURAL NA EUROPA NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XVIII AO XIX

Consideramos importante ver um breve panorama da situação histórica europeia, na passagem do setecentos ao oitocentos, pela razão de que é a época do nascimento e florescimento da guitarra clássica-romântica, dos primeiros tratados escritos para este instrumento, do uso da notação musical moderna e, como veremos mais adiante, da adopção do conceito de Posição na sua técnica.

Antes de entrarmos em aspectos da história geral daquela época, queremos destacar certos hábitos comuns, ao longo do tempo, nas dedicatórias³⁶ dos artistas que escreveram obras didácticas ou musicais. Nas primeiras páginas de muitos tratados impressos no renascimento³⁷, não é raro encontrar introduções e dedicatórias impressionantes dirigidas a reis, importantes figuras da nobreza e da hierarquia eclesiástica. Durante o renascimento, era uma obrigação tácita dos autores agradecer a *indulgência* dos poderosos, por terem autorizado a publicação dos seus livros, deixando transparecer nas suas obras uma atitude humilde e submissa, o que era uma forma de evitar problemas com a classe dominante.

A partir do século XVIII, a situação política começa a mudar notoriamente e as dedicatórias a pessoas socialmente destacadas passam a ter uma outra função: a difusão de material prático ou didáctico entre os músicos amadores das classes favorecidas, que podiam pagar aulas e comprar livros de música.

Fernando Sor, por exemplo, não via com bons olhos o interesse comercial de alguns guitarristas/compositores que, com claros objectivos *publicitários*, tentavam difundir as suas obras medíocres dedicando-as a personagens. A frase deste músico, sobre a execução pública duma composição fácil e de pouca qualidade para guitarra, serve de exemplo:

³⁶ Falamos das dedicatórias porque Doysi dedicou o seu tratado a Josefina, esposa de Napoleão, como veremos na seguinte página, o que é importante para o nosso estudo.

³⁷ Servem como exemplo os livros dos *vihuelistas* espanhóis.

“Ele toca-a em sociedade, é aplaudido e oferece um exemplar a uma Dama, imaginando que pode angariar alunos entre os seus conhecidos.”³⁸

O Método de Charles Doisy, “*Principes Généraux de la Guitare*” - do qual falaremos mais adiante nesta mesma secção, no nº 3: “A eclosão de métodos para guitarra” -, foi dedicado a “*Madame Bonaparte*” vinte e nove anos antes da publicação do Método de Sor. *Madame Bonaparte*, casada com Napoleão em 1796, era a influente dama Josefina de Beauharnais, viúva do general Visconde de Beauharnais. Esse livro foi publicado em 1801, quando Napoleão já era Cônsul da República Francesa.

Josefina era guitarrista amadora³⁹ desde a sua infância, passada na Martinica. Hortense, a sua filha, que tinha sido adoptada por Napoleão, também teve formação musical e compôs várias obras, tal como o primeiro hino da França, além de composições para vários instrumentos, entre eles a guitarra.

Doisy, dedicando a sua obra didáctica a Josefina, realizou uma hábil manobra, habitual na sua época, como vimos anteriormente, para difundir o seu método de indubitável valor. Podemos supor que o gosto da família real por este instrumento foi um dos elementos que motivaram o auge que atingiu a guitarra em França, e em outras zonas de influência deste país, naquela época.

Por causa da época e do âmbito geográfico em que decorreram os acontecimentos mencionados, será útil ver sumariamente os principais eventos históricos relacionados com a Revolução Francesa, a Ilustração, e a chegada de Napoleão ao poder, para ter uma visão global dos acontecimentos que tiveram peso na evolução da guitarra, e que provocaram a chegada de “*La Guitaromanie*”⁴⁰. Como no presente trabalho só pretendemos dar uma breve visão do ambiente sócio-cultural que viveram os guitarristas *clássico-românticos*, centrar-nos-emos especialmente nos acontecimentos que tiveram lugar na França finais do século XVIII e princípios do XIX, já que foi o país com mudanças mais representativas e o motor das novas ideias que chegaram a toda a Europa e as suas colónias.

³⁸ Sor, Fernando. “*Méthode pour la guitare*”. Pág. 76. Paris, 1830. “*Il la joue en société, on l’applaudit, il en offre un exemplaire à la Dame dont il s’imagine que la connaissance peut lui procurer des élèves.*”

³⁹ Cronin, Vincent. “*Napoleón: Una biografía íntima*”. Pág. 111. Ediciones B. México, 2003.

⁴⁰ Denominação utilizada na actualidade para designar a época de ouro em Paris da guitarra que hoje conhecemos como “clássico-romântica”. “*La Guitaromanie*” provem do título de uma colecção de litografias do artista plástico e guitarrista francês Charles Marescot, do ano 1850, que retratam, de maneira caricata, um ambiente de fanatismo guitarrístico.

Segundo os historiadores, a Revolução Francesa de 1789 define convencionalmente o fim da Idade Moderna, para estabelecer o início da Idade Contemporânea. Esta também foi a época do florescimento de novos pensamentos filosóficos e de grandes mudanças em todos os campos, surgindo o movimento conhecido como Luzes ou Ilustração⁴¹, pelo que o século XVIII foi chamado o Século das Luzes. Sob este ponto de vista é que estudaremos, no Capítulo IV, o “*Méthode pour la guitare*” de Fernando Sor e, por este motivo, aprofundaremos um pouco mais neste movimento.

Fernand Braudel afirma que:

“ O presente da civilização de hoje é essa enorme massa de tempo, cujo amanhecer seria assinalado pelo século XVIII e cuja noite não estaria ainda próxima. Por volta de 1750, o mundo, com as suas civilizações múltiplas, converteu-se no objecto de uma série de agitações e de catástrofes em cadeia (que não são apanágio exclusivo da civilização ocidental). Nela nos encontramos hoje”⁴²

“Heinrich Freyer afirmava que a racionalidade era o «trend»⁴³ do pensamento do ocidente.”⁴⁴

Para Braudel, a época das Luzes não é só um período histórico bastante delimitado, que comumente é designado desta maneira, na realidade é uma das tendências de fundo, talvez a mais característica da história europeia.

As Luzes não se confundem com o século XVIII. São preparadas previamente e sobrevivem parcialmente muito tempo depois. Alguns estudiosos assinalam, inclusivamente, que a Ilustração pode também considerar-se uma espécie de continuação ou retoma de alguns ideais do século XVI⁴⁵, como o Humanismo renascentista, que era um movimento baseado em novos pensamentos, que significavam uma ruptura com o passado medieval.

⁴¹ Por vezes, o movimento das Luzes tem sido mal chamado Iluminismo, especialmente em traduções realizadas para português, e também para castelhano, de inglês ou de alemão: *Enlightenment*, *Aufklärung*, o que pode chegar a confundir as Luzes com o movimento dos Iluminados (*Perfektibilisten*) do último quarto do século XVIII, com ideais totalmente diferentes dos ilustrados.

⁴² Braudel, Fernand. “*História e Ciências Sociais*”. Pág. 129. Ed. Presença. Lisboa, 1990.

⁴³ “*Trend*”, é um termo inglês que significa tendência, inclinação ou direcção.

⁴⁴ Ibidem. Pág. 113.

⁴⁵ Curiosamente, temos que retroceder até a Renascença para encontrar um instrumento da família da guitarra com seis ordens de cordas, tal como a guitarra clássica-romântica: a *vihuela*.

Em meados do século XVII já estava em gestação um movimento de crítica racionalista, propiciado pelo pensamento de filósofos e cientistas que rejeitavam os dogmas tradicionais e que exortavam à procura da verdade pelos métodos experimentais.

Paulatinamente, e no transcurso de um século, vai-se desenvolvendo uma nova forma de conceber o mundo que marca a sua presença em todos os campos do saber, dando lugar ao típico pensamento da Ilustração que se reflecte na filosofia, nas ciências, na economia, nas letras e nas artes em geral. Em relação à linguagem, adopta-se um discurso mais sóbrio e funcional, onde a palavra deixa menos margem para os equívocos. Os ilustrados baseavam as suas conclusões na observação, na análise e na dedução; portanto, as linguagens da ciência, da filosofia e até das letras, aproximam-se da precisão da linguagem matemática. Durante este período eclodiu o sentimento de que todo o antigo estava rodeado de uma atmosfera de escuridão ou decrepitude e que os novos pensamentos filosóficos traziam a luz e a clareza ao mundo. Daí a denominação Luzes, Ilustração ou seus equivalentes em outros idiomas.

As pessoas que integravam a Ilustração eram um reduzido número de filósofos e intelectuais pertencentes à burguesia, muitos deles ligados à antiga nobreza. Este era, com efeito, um grupo com bons rendimentos e propriedades, que conformava uma nova elite. Tinha ascendido socialmente, conseguindo alguns títulos nobiliários e privilégios, o que tornava importante a sua actividade intelectual no processo de transformação do estado e dos sectores vitais da economia. A sociedade das elites na época das Luzes não só exclui às classes populares como também grande parte da nobreza tradicional. Aristocracia e nobreza não se confundem, como também não se confundem elite com a classe dirigente.

Embora o Estado Monárquico foi um dos agentes das mudanças que deram lugar à reforma ilustrada, nem o Rei nem a nobreza conseguiram propor políticas consensuais capazes de integrar o Estado e a sociedade dirigente. O sistema político predominante em França no século XVIII, e que teve adeptos em toda a Europa, é o que se conhece como “Despotismo Ilustrado”.

Com a Revolução Francesa de 1789 cai o antigo regime monárquico, e assinala-se o início de uma nova era em que não se aceitariam mais os privilégios determinados pelo

nascimento da pessoa. A partir daqui, só seria aceite um governo legitimado constitucionalmente e submetido ao controle do povo por meio de eleições universais. Aquele momento marca o início de uma nova época, orientada pelas ideias de liberdade, igualdade e fraternidade.

Os acontecimentos levaram ao poder, no ano 1793, a Maximilien Robespierre (1758-1794), que era admirador de Plutarco e dos antigos regimes políticos de Atenas e Roma.

A partir desta época se popularizou em França um instrumento que recordava um dos usados na antiga Grécia - a Lira -, que foi denominado *Guitarra- Lira*, mas que, na realidade, era uma espécie de guitarra de seis cordas simples que evocava aquele instrumento do passado. Este se afinava como uma guitarra convencional (alguns exemplares conservam-se em vários museus musicais da actualidade). Doisy, no método já citado, inclui uma secção destinada à “*Guitare-Lyra*”, com seis cordas simples. Esta obra foi publicada quando Bonaparte já era Cônsul, e que tal como Robespierre, admirava o glorioso passado greco-romano.

Durante o Golpe de Termidor em 1794, Robespierre e os seus seguidores foram guilhotinados. Com este facto o regime de terror chegou ao seu fim. Foi então que a era da pobreza respeitável acabou para dar lugar à República dos burgueses e aristocratas. A burguesia sobrevivente ao terror, antes discretamente resguardada na clandestinidade, emergia agora da sua prudente espera e exibia a sua riqueza.

Em Espanha surgiu, quase simultaneamente, um fenómeno de admiração e contágio do estilo de vida parisiense e apareceu uma nova classe de ilustrados, ironicamente chamados “*petimetres*”, “*currutacos*” e “*madamitas de nuevo cuño*”, que desejavam parecer modernos não só no pensamento como também no seu aspecto. Estes adoptaram modas afrancesadas nas suas indumentárias, o que se podia apreciar especialmente nas ruas da capital espanhola. As modas estrangeiras também afectaram o estilo dos artistas criadores, que não ficaram indiferentes às novas tendências. Esta influência exterior provocou a reacção negativa da classe média, principalmente, mas também não deixou indiferente a alta sociedade. Alguns possuidores de títulos nobiliários defenderam e apoiaram o regresso dos costumes tradicionais. Este fenómeno foi chamado em

espanhol de *majismo*, que deriva do termo *majo*⁴⁶. Como contestação perante a moda vinda das *petimetras* e *currutacas*, as senhoras que se opunham aos novos hábitos adoptaram, por vezes, a indumentária típica das *majas*⁴⁷. Neste período, também se ouviram vozes que reclamavam contra a perda da identidade musical nacional e muitos autores cultos inspiraram-se na música popular para satisfazer os melómanos reaccionários com as suas obras. Entre eles encontrava-se o compositor, violinista e guitarrista Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816), de cujo método falaremos em “A eclosão de métodos para guitarra”, nesta mesma secção. Ferandiere cultivou um género de música cénica chamado *tonadilla*, que é bastante representativo daquele momento de *regresso às raízes*⁴⁸.

Em 1788, um ano antes da Revolução Francesa, morre Carlos III e assume o trono de Espanha o seu filho Carlos IV⁴⁹. No ano 1792 entra como ministro Manuel Godoy, com poder absoluto que, como homem ilustrado, retoma as ideias da reforma, favorecendo a ciência, a economia, e a cultura. Em 1795 assina com a França a Paz da Basileia, recebendo o título de *Príncipe da Paz*⁵⁰.

Voltando aos acontecimentos em França, em 1799 ocorreram as primeiras eleições livres neste país. O resultado foi inesperado: o povo francês elegeu uma maioria de partidários da realeza para a legislatura. Em consequência disso as eleições foram anuladas e as forças armadas foram convocadas para defender o Directório, perante o avanço das tendências pró monárquicas.

Como resultado, ocorreu o golpe de um líder popular e militar conhecido pelo seu sucesso em numerosas batalhas contra os anti revolucionários: Napoleão Bonaparte (1769-1821). Neste acontecimento do ano 1799, conhecido como “Golpe 18 de

⁴⁶ Na língua ladina, o *judeo-espanhol* do século XV, já existia o termo “*majo*” (*maho*) como belo ou lindo e a primeira acepção em castelhano pode ter sido similar. Com o passar do tempo, o sentido desta palavra mudou, pelo que no século XVIII teve um significado mais amplo, relacionado com a paixão e o erotismo. Hoje em dia, este termo ainda se conserva na língua castelhana com o significado de simpático, agradável, bonito.

⁴⁷ Existe mais informação sobre este assunto no livro de Carmen Martín Gaité. “*Usos amorosos del dieciocho en España*”. Siglo XXI. Madrid, 1972.

⁴⁸ Para maior informação, pode ser consultada a obra de Alfredo Vicent. “*Fernando Ferandiere. Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*”. UAM Ediciones. Madrid, 2002.

⁴⁹ Nesse mesmo ano Luigi Boccherini, que vivia em esse momento em Espanha, compõe o seu famoso Fandango, inspirado na música popular local.

⁵⁰ F. Sor dedicou a a sua “*Grande Sonata, Op.22*” ao “*Prince de la Paix*”, Manuel Godoy, possivelmente escrita por volta do ano 1802 - quando teve um encontro com ele para solicitar o seu mecenato - embora tivesse sido publicada só cerca de 1826.

Brumário”⁵¹, o Governo do Directório foi derrubado sob o comando de Napoleão e este chega ao poder apoiado pela burguesia, instituindo a primeira etapa do seu governo, o *Consulado*. Este facto marca o final do processo revolucionário francês e o começo da Era Napoleónica, que se pode dividir em três momentos históricos: o Consulado (1799-1804), o Império (1804-1815) e o Governo dos Cem Dias (1815).

No ano 1804 realizou-se um plebiscito para reimplantar o regime monárquico, no qual Napoleão ocuparia o trono. O mesmo foi precedido de uma campanha propagandística dirigida pelos seguidores do primeiro-cônsul, para promover uma resposta positiva da sociedade francesa. Sendo aprovado pela maioria, iniciou-se uma nova fase do governo do Napoleão: o Império. Em Dezembro de 1804, Napoleão auto-corroou-se, tendo, logo a seguir, coroado a sua esposa, a imperatriz Josefina. Com este facto, começou uma época de nepotismo, durante a qual se concederam títulos nobiliários e altos cargos públicos aos familiares de Napoleão. Nasceu uma nova corte, que foi integrada por membros da antiga nobreza, da alta burguesia e da elite militar.

A imagem de Napoleão melhorava perante o povo, graças aos seus numerosos triunfos, que celebrava construindo grandes monumentos. Com o maior exército da Europa e a força de batalhas, o Império conquistou novos territórios para França, atingindo a sua extensão máxima cerca do ano 1812. A partir de 1808 as forças napoleónicas invadiram repetidamente Portugal e Espanha. Em 1812, Catalunha, a terra de Fernando Sor, é anexada à França. Espanha permanece ocupada até 1813.

Durante a ocupação francesa, Napoleão designou como Rei de Espanha o seu irmão José Bonaparte, depois de derrocar secretamente a monarquia espanhola, representada por Carlos IV e o seu filho o príncipe Fernando VII. Em 1812, é dissolvida a aliança franco-russa e Napoleão declara a guerra à Rússia. O enfraquecido exército napoleónico é vencido pela Rússia, o que tem como consequência o descontentamento dos grupos de poder em França. Por esta causa, e pelos ataques da coligação formada por vários países europeus - que culminam com a capitulação de Paris - o imperador vê-se finalmente obrigado a abdicar em nome do seu filho, Napoleão II.

O tratado de Fontainebleau de 1814 obriga Napoleão a exilar-se na ilha de Elba, de onde consegue fugir e organizar um Exército próprio com o qual entra em França e

⁵¹ Que, no calendário da Revolução Francesa, corresponde ao 9 de Novembro do calendário gregoriano.

reconquista o poder, começando o chamado Governo dos Cem Dias. Napoleão ataca a Bélgica em 1815, mas é vencido por uma coligação anglo-prussiana na batalha de Waterloo, acabando, com esta derrota, a era napoleónica.

A influência napoleónica não só teve importância nos países europeus como também provocou o início do processo de independência, já em gestação, das colónias americanas de Espanha e Portugal, alentado pela fraqueza das monarquias ibéricas que sucumbiam sob a pressão do Império Francês. As vitórias francesas favoreceram a disseminação e o desenvolvimento das ideias ilustradas por toda Europa e Ibero-América, onde nasciam progressivamente novas nações livres e independentes.

Durante a época napoleónica culmina uma série de mudanças na estética musical que se reflectem na organolgia da guitarra e na sua música. Num período de transição relativamente breve, a guitarra barroca cede o seu lugar à guitarra clássico-romântica. Certas mudanças organológicas, tais como o comprimento de corda vibrante e a largura do mastro, têm uma influência directa sobre a acção dos dedos na escala e, em consequência, sobre todos os movimientos da mão que, de diferentes formas, se relacionam com a Posição. Por exemplo, James Tyler considera que:

“ [...] o guitarrista moderno que toque numa guitarra antiga - que tem um braço muito mais estreito do que o instrumento actual -, reparará que não terá muitas oportunidades para tentar manter os dedos de forma paralela aos trastos. Isto acontece porque na guitarra barroca as passagens com escalas não se digitam normalmente colocando os dedos ao longo do diapasão, no entanto, é frequente a necessidade de realizar deslocamentos ascendentes e descendentes muito rápidos sobre a mesma corda. Por esta causa, os guitaristas podem achar mais conveniente inclinar um pouco os dedos na direcção do cavalete, tal como o faria um violinista ou um violoncelista. Isto reflecte o facto de que, no seu repertório solista, a guitarra barroca é mais um instrumento melódico do que um instrumento harmónico.”⁵²

As observações que realiza Tyler serviriam, também, para comparar a execução na guitarra barroca e na guitarra clássico-romântica, já que a guitarra contemporânea

⁵² Tyler, James. “*A Brief Tutor for the Baroque guitar*”. Pág. 8. Chorus Publications. Helsinki, 1984. “[...] the modern guitarist playing on an early instrument will discover that the early guitar has a much narrower neck than its modern counterpart, and that there will not be as much opportunity for trying to keep the fingers parallel with the frets. Indeed, because baroque scale passages are not usually fingered in one position across the fingerboard, but require much rapid shifting up and down the same string, the guitarist might find it more convenient to incline the fingers slightly toward the bridge, as a violinist or cellist would do. This reflects the fact that the baroque guitar is considerably more of a melodic instrument in its solo repertoire than a chordal one”

partilha com guitarra de seis ordens de princípio do século XIX muitas das suas características, embora o tamanho desta última era geralmente menor. Pelas razões mencionadas nos últimos parágrafos, e para completar o contexto histórico, daremos um sucinto panorama da evolução organológica da guitarra a partir do último quartel do século XVIII.

2. A PASSAGEM DA GUITARRA DE CINCO ORDENS À DE SEIS ORDENS

2.1. Guitarra Barroca

Durante mais de 200 anos, entre os séculos XVI e XVIII, foi usada a guitarra de cinco ordens - hoje conhecida como guitarra barroca -, que coexistiu, ainda no renascimento, com as vihuelas de seis e sete ordens de cordas e as guitarra de quatro ordens, como sabemos graças a Juan Bermudo⁵³. Bordas e Arriaga, sustêm que:

“É muito difícil, provavelmente impossível, estabelecer a origem, a linhagem e os possíveis inventores da guitarra de cinco ordens.”⁵⁴

Hoje é assumido normalmente que a guitarra de cinco ordens resulta do acrescento de mais uma ordem de cordas à guitarra renascentista, com quatro ordens, e simultaneamente, de um aumento de volume⁵⁵. Bordas e Arriaga afirmam que estes acontecimentos desenvolveram-se inicialmente algures em Espanha, - quase com certeza -, pelo que foi conhecida na Europa como *guitarra espanhola*.

A guitarra barroca partilha certas características básicas de construção com a guitarra renascentista, tais como a ausência de *leque* de varetas coladas no interior do tampo, ou a presença de um *leque* muito simples e primitivo, bem como a escala do instrumento ao mesmo nível do tampo, *roseta* de pergaminho na boca e trastos móveis de tripa à volta do braço.

⁵³ Bermudo, Juan. “*Declaración de Intrumentos Musicales*”. Osuna, 1555. Folios xxviii e xcvi

⁵⁴ Bordas, Cristina e Arriaga, Gerardo. “*La Guitarra Española*”. Pág. 69. Sociedad Estatal del Quinto Centenario. Madrid, 1991. “*Es muy difícil, probablemente imposible, establecer el origen, linaje y posibles inventores de la guitarra de cinco órdenes*”.

⁵⁵ É interessante recordar que Bermudo salienta que para fazer uma guitarra há que tirar a primeira e a sexta ordem à vihuela, e que para realizar o procedimento inverso, é só necessário acrescentar estas ordens.

A afinação de ambos os instrumentos teve diferentes alternativas, facto que dependeu do momento histórico, do lugar geográfico e da fantasia ou necessidades composicionais dos músicos. A guitarra barroca, além de poder responder a diferentes padrões de afinação, podia ser encordoada com cordas de tripa, bordões de tripa recoberta de fio metálico. Em alguns casos eram usadas cordas de metal, especialmente para realizar acompanhamentos, como na chamada guitarra “*battente*”.

Manuel da Paixão Ribeiro, guitarrista do barroco tardio português, além de documentar o uso, em Portugal, das cordas de tripa e cinco ordens, constituídas até por três cordas cada uma, era um dos defensores do encordamento metálico, comparando a *viola* com um cravo⁵⁶:

*“Tambem se póde encordoar a Viola com arame; e esta encordadura he mais durável, e se faz com menos despeza: além de evitar aos curiosos o hirem pessoalmente escolhella. [...] He verdade, que estas cordas requerem grande modificação nos dedos para sacarem boas vozes, o que se não consegue logo que se entra a usar dellas; porém tambem não há duvida, que costumando-se qualquer a ellas consegue isto, e a Viola se não differença de hum Cravo.”*⁵⁷

Embora variável, o número mais habitual de cordas era de nove: uma prima simples e as quatro restantes duplicadas afinadas, a maior parte das vezes, do quinto ordem ao primeiro da seguinte maneira:

LÁ - RÉ – SOL - SI – MI

As cordas **lá** e o **ré** podiam ser todas bordões, cordas mono-filamento ou uma combinação de ambas, por vezes com uma corda mais delgada afinada à oitava alta, embora no último quartel do século XVIII, devido a uma mudança de gostos musicais,

⁵⁶ Esta comparação parece estar na mente dos guitarristas da época e não ser uma ideia casual, já que também a podemos encontrar dez anos depois em Espanha, num dos primeiros tratados dedicados à guitarra de seis ordens embora, neste caso, fossem de tripa: “[...] é um instrumento que não precisa do auxílio de nenhum outro, e por isso mereceria, não o nome de Guitarra, senão (façamos de conta) o do Cravo na mão”. Ferrandiere, Fernando. “*Arte de tocar la guitarra*”. Pág. 5. Madrid, 1799. “[...] es un instrumento que no necesita el auxilio de ninguno; y así merecia, no el nombre de Guitarra, sino (supongamos) el Clabe en la mano”.

⁵⁷ Da Paixão Ribeiro, Manoel. “*Nova Arte de Viola*”. Pág 7. Real officina da universidade. Coimbra, 1789.

alguns artistas tenham começado a preferir o uso de cordas simples, como se pode ver nos métodos de Merchi⁵⁸ e Moretti⁵⁹ publicados em França, Itália e Espanha.

Em meados do século XVII começou a adoptar-se um género de afinação *reentrante*, onde as ordens agudas também podem encontrar-se nos lugares destinados habitualmente aos baixos, e o som mais baixo não se encontra no extremo contrário ao da ordem mais aguda. Esta afinação, que foi usada por Gaspar Sanz e Robert de Visée, entre outros, facilitava a ornamentação e a prática das *campanelas* (ou *campanellas*), recurso amplamente difundido nesta época. A particularidade técnica das *campanelas* radica na execução das notas de uma linha melódica em distintas cordas alternadas, onde cada nota da melodia pode ser mantida depois da produção da nota seguinte, como um jogo de justaposição de sons, criando uma sonoridade que evoca a da harpa ou as ressonâncias sobrepostas dos sinos vibrantes nos campanários.

Um aspecto comum importante na execução da guitarra renascentista e da primeira época da guitarra barroca é o uso praticamente generalizado da técnica chamada “rasgueado”, em finais do séc. XVI, que privilegiava a música homofónica, de grande tradição em Espanha e conhecida, pelos músicos que contavam com formação teórica, como música *golpeada* (ou seja, não contrapontística) ou acompanhamento *com consonâncias*.

O uso de guitarras de quatro e cinco ordens tornou-se popular, chegando às camadas mais baixas da sociedade - já que a vihuela e a suas composições eram mais cortesãos -, transformando-se nos instrumentos de corda mais procurados, que contavam com grande quantidade de construtores: os *violeros* ou *guitarreros*.

Entre os construtores de guitarras de cinco ordens encontravam-se, por exemplo, Antonio Stradivarius (1644-1737), o espanhol José Massague (1690-1764), também fabricante de violinos, tal como o primeiro, e a família de guitarreiros franceses Voboam (século XVII).

⁵⁸ Merchi, Giacomo. “*Traité des agréments de la musique executés sur la guitarre*”. Pág. 2. Paris, ca. 1777.

⁵⁹ Moretti, Federico. “*Principj per la chitarra*”. Pág. 2. Nápoles, 1792. Tavola I e, do mesmo autor “*Principios para tocar la guitarra de seis ordenes*”. Madrid, 1799.

Regra geral, os intérpretes de guitarra não tinham uma formação musical académica, o que trouxe como consequência a falta de material escrito e documentação suficiente que nos dê uma ideia completa das práticas de execução. É contrastante a popularidade conseguida pela guitarra com os poucos manuscritos e impressos destinados a ela. Luis de Briceño diz-nos:

[...] “a Guitarra, minha Senhora, seja bem tangida ou mal tangida, bem encordada ou mal encordada, se faz estimar, ouvir e escutar, atraindo com a simplicidade da sua ciência e facilidade os mais ocupados génios e os faz abandonar outros exercícios mais altos para tê-la entre as suas mãos. Deixam Alaúde, Bandola, Harpa, Violon, Zanfona, Lira, Teorba, Cítara e Clavicórdio, tudo pela Guitarra”[...] ⁶⁰

Na guitarra, só começou a utilizar-se por meados do século XVI o sistema de notação directa que conhecemos como *tablatura* - tal como era habitual na vihuela -, no qual os números colocados sobre uma série de linhas paralelas que representam as cordas indicam os trastos que devem ser calcados. No entanto, o acompanhamento de canções com guitarra em estilo rasgueado foi habitual, pelo menos, até meados do século XVII, e a necessidade de possuir uma notação diferente para indicar as configurações específicas dos dedos da mão esquerda, durante a realização de determinados acordes, deu lugar, inicialmente, à invenção de dois tipos diferentes de *alfabetos*: o italiano e o catalão.

No início do século XVII aparece em Itália o estilo misto, uma inovação de Giovanni Paolo Foscari, que era uma mistura do rasgueado típico da guitarra com o *punteado* (dedilhado), o normal na música de alaúde, que apresentou quase como uma curiosidade, integrando os dois estilos que dominava, por ser alaudista, guitarrista e compositor.

O que foi uma experiência interessante, passou a ser em poucos anos a característica principal da guitarra, aparecendo dezenas de livros no *estilo misto* especialmente em Itália, França e Espanha até o século XVIII, quando se acrescenta à guitarra mais uma

⁶⁰ Briceño, Luis de. “*Metodo mui facilissimo para aprender tañer la guitarra a lo Español*”. Paris, 1626. Reimpressão fac-simile Minkoff Reprint, Genebra, 1972. “[...] *la Guitarra Señora mia. sea bien tañida. o mal tañida. bien encordada. o mal encordada. se hace estimar oír y escuchar. atirando con la brevedad de su ciencia y facilidad. los mas ocupados ingenios. y los hace dexar otros exerçios mas subidos por tenella entre sus manos. Dexando. Laud. Mandorra. Harpa. Biolon. Çanfona. Lira. y Teorba. Çithora. y Clavicordio. todo. por la Guitarra [...]*”.

ordem de cordas. O sistema comumente aceite em Espanha e Itália foi o de *tablatura mista*, que combinava as notações de tablatura para o *ponteado* e o *alfabeto* para os acordes; ambos procedimentos de origem italiana. Os franceses sempre mantiveram o sistema de notação sem *alfabeto*, usando a chamada tablatura francesa, que utiliza letras em vez de números.

2.2. Sistema Posicional na guitarra de cinco ordens.

Como sabemos, na era barroca era utilizado o conceito de Posição aplicado à mão esquerda nos instrumentos de corda friccionada. Depois de estudar os tratados destinados ao estudo da guitarra barroca, verificamos que a informação sobre a existência do conceito de Posição neste instrumento é nula. Isto é natural, se consideramos que a tablatura contém bastante informação para orientar os dedos no diapasão, especialmente nos casos em que está indicada a digitação da mão esquerda. Como já temos comentado, a música para guitarra barroca normalmente era escrita utilizando este sistema de notação directa, e o Alfabeto não é outra coisa que a codificação de uma série de referências mecânicas.

Em 1762, o músico francês Michel Corrette (1707-1795), cujo instrumento principal era o órgão, escreveu vários métodos para diversos instrumentos, entre os quais, violino, flauta e guitarra. Para esta última, escreveu o seu Método “*Les Dons D’Apollon*”⁶¹, onde expressou a necessidade de deslocar a mão fora do âmbito dos primeiros quatro trastos, o que em francês é denominado “*demancher*”. Literalmente, significaria sair do mango, do braço da guitarra, mas deve ser traduzido como “trasladar”: levar a mão esquerda a outra zona menos usada do braço. Como veremos no seguinte exemplo, realizava-se frequentemente nas cordas 3^a, 2^a, mas especialmente na 1^a, e raramente era utilizado nas cordas 5^a e 4^a:

⁶¹ Corrette, Michel. “*Les Dons D’Apollon, Methode pour apprendre facilement à jouer de la Guitarre, par Musique et par Tablature*”. Pág. 10. Paris, 1762.

¹⁰ Quand on est arrivé à la 4^e. Touche on démanche et l'on met le 1^{er} doigt sur la 5^e. touelle. Ce démanchement arrive rarement sur la 5^e. et 4^e. Cordes. Mais plus souvent sur les trois autres, principalement sur la Chanterelle.

Leçon pour s'exercer à jouer dans le haut du Manche le 1^{er} doigt sur la 5^e. Touche.

| Touche | Doigt | Corde |
|--------|-------|-------|
| V | 1 | 1 |
| VII | 3 | |
| VIII | 4 | |
| VII | 3 | |
| V | 1 | |
| VIII | 4 | 2 |
| VI | 2 | |
| V | 1 | |
| VII | 3 | 3 |
| V | 1 | |
| VII | 3 | |
| V | 1 | 2 |
| VI | 2 | |
| VIII | 4 | |
| V | 1 | |
| VII | 3 | 1 |
| VIII | 4 | |
| V | 1 | |
| VII | 3 | 3 |

Ex. III-1. “Demancher”. Michel Corrette. Números romanos.

Corrette, apesar de descrever o que hoje chamaríamos de mudança de Posição, levando o dedo 1 até o 5º trasto - e, potencialmente, os dedos 2, 3 e 4 até os trastos 6º, 7º e 8º, respectivamente (usando números romanos para identificá-los) -, não utiliza, de facto, o conceito de Posição.

Na guitarra, a “Posição” só aparece em finais do século XVIII, algum tempo depois da chegada da notação musical. Enquanto foi utilizada a tablatura, um sistema de notação directa com abundantes referências mecânicas, tais como números de corda e trastos e, por vezes, digitações, os executantes podiam dispor de bastantes dados para orientar as mãos na escala. Quando começou a ser utilizada a escrita através de notas, que era um sistema de notação indirecta, os intérpretes sentiram a necessidade de contar com mais informação da que era proporcionada pelas indicações meramente musicais, para guiar os seus dedos sobre as diferentes zonas do diapasão. A Posição era um elemento teórico-prático auxiliar que já existia noutros instrumentos de corda e era facilmente adaptável à guitarra, pelo que o uso deste Sistema Posicional foi adoptado na guitarra.

Temos que esperar pelo aparecimento do método de Federico Moretti⁶², publicado na Italia em 1792, para constatar a efectiva adopção da Posição na guitarra de cinco ordens.

⁶² Este livro já circulava manuscrito cerca de cinco anos antes. Ver “A eclosão de métodos para a nova guitarra”, nesta dissertação.

No ano 1800, o guitarrista francês Antoine Marcel Lemoine⁶³ (1763-1816) adopta o conceito de Posição no seu método para guitarra de cinco ordens - numa época em que já estava bastante difundido o uso da guitarra de seis ordens -, de uma maneira bastante idêntica à normal actualmente, mas considerando que a Pos. I começa colocando o dedo 1 no 2º trasto. A Posição é denominada “natural” quando o dedo 1 se encontra no primeiro trasto.

2.3. Evolução da guitarra barroca

O declínio da guitarra barroca começou com a transição do estilo barroco para os estilos pré-clássico e clássico. Com a adopção da tonalidade e de uma nova visão da música primordialmente vertical, deviam ficar bem definidas as sequências de acordes de Tónica, Subdominante e Dominante, assim como as modulações, para o que era importante contar com baixos que assegurassem a estrutura harmónica. Progressivamente, revelou-se a tendência para usar encordoamentos com bordões como forma de obter mais sons graves. Até esse momento, evitava-se frequentemente o uso de bordões na guitarra - ao contrário do que acontecia na família dos alaúdes, que contavam sempre com muitos sons baixos - como meio de facilitar a ornamentação e conseguir uma forma de expressão característica. Devido à mudança de gostos musicais, a técnica do rasgueado ficou então confinada às barbearias e como prática de alguns músicos populares, quando a guitarra passou a ter, paulatinamente, um rol mais importante como instrumento solista.

2.4. A guitarra clássico-romântica.

Embora se possam ter realizado experiências anteriores, é só na segunda metade do séc. XVIII que começa a popularizar-se a guitarra de seis ordens, como fica patente na obra de Andrés de Sotos⁶⁴ e no primeiro tratado conhecido para a guitarra de seis ordens

⁶³ Lemoine, Antoine Marcel. “*Nouvelle Méthode de Guitarre*”. Paris, 1800.

⁶⁴ De Sotos, Andrés. “*Arte para aprender con facilidad y sin maestro, á templar y tañer rasgado la Guitarra, de cinco órdenes o cuerdas, y también la de quatro o seis órdenes, llamada Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y tambien el Tiple...*”. Madrid, 1760. Este livro, pode considerar-se praticamente uma adaptação apenas modernizada - com um formato idêntico - do livro de Joan Carles Amat: “*GUIARRA ESPAÑOLA, Y VANDOLA [...]*”. Chanterelle, 1980. Edição fac-símile. Introdução de Monica Hall. O original de Amat - desaparecido - é, provavelmente, de ca. 1586 e existe uma segunda edição realizada em Lérida no ano 1626. Foi reimpresso em Girona, ca. 1761.

de Antonio de Vargas y Guzmán,⁶⁵ do ano 1773. Trata-se de um processo gradual e anónimo, o que torna impossível estabelecer balizas geográficas e o momento exacto onde foi realizada a adição do sexto ordem à guitarra barroca para transformar-se num novo instrumento com características próprias de construção.

Podemos deduzir que o **mi** grave da nova sexta ordem veio preencher uma necessidade harmónica⁶⁶, dotando o instrumento de mais notas graves que podiam cumprir a função de baixos em várias tonalidades. Esse facto foi precedido do aparecimento de um instrumento evocativo da Grécia antiga que era a *Lira-Guitarra*, vulgarizado na época napoleónica, com seis cordas afinadas como as da guitarra actual, cujas características de execução não eram muito diferentes.

No princípio, as cordas duplas usaram-se durante alguns anos, mas no segundo quartel do século XVIII começou a ser um costume ultrapassado, já que nesse momento a generalidade dos construtores e guitarristas preferiam os instrumentos com seis cordas simples. Os motivos técnicos e musicais que provocaram esta mudança foram vários. Para certos guitarristas a clareza da música nas passagens melódicas era superior e outros achavam que era mais simples e rápida a afinação. Alguns evocavam justificações práticas e económicas, argumentando que era difícil encontrar duas cordas exactamente iguais para colocar adequadamente as ordens afinadas em uníssono e que com cordas simples o encordoamento era mais barato.

Entre as características da guitarra de seis ordens, a mais destacada é a adopção do *leque*, quase sempre ausente na guitarra de cinco ordens, como já comentámos. O *leque* consiste numa série de estreitas varetas de madeira - em diferente número e distribuição segundo o construtor - coladas na parte interior do tampo, em sentido paralelo ou oblíquo ao veio da madeira, que os *luthiers* espanhóis começaram a usar, para tornar mais resistente o tampo, sem travar as vibrações do mesmo. Esta invenção espanhola permitiu o aumento do tamanho do instrumento, cuja estrutura deveria suportar uma tensão bastante maior e usar um tampo mais fino, o que trouxe como resultado a maior

⁶⁵ Vargas y Guzmán, Juan Antonio de. *Explicación de la guitarra*. Cádiz, 1773. Edição de Angel Medina Alvarez. Editorial Centro de Documentación de la Música de Andalucía, Serie Estudios e Investigaciones, 1994.

⁶⁶ É de destacar que nesta época se generalizou o uso de baixos de tripa ou de seda cobertos por um fio metálico, o que permitiu usar cordas de menor espessura, longitude e ainda com um timbre mais brilhante que as antigas cordas de tripa simples. Este facto também teve repercussão no comprimento de corda de diversos instrumentos, porque permitiu reduzir ou manter os tamanhos dos mesmos e, de maneira aparentemente paradoxal, produzir sons mais graves.

sonoridade procurada. Este sistema não foi adoptado universalmente na época e foi conhecido em Europa como o *estilo espanhol* de construção.

Sor declara:

“Para que o tampo da guitarra oscile suficientemente pelo impulso que a corda lhe comunica quando é atacada, é preciso que seja pouco espesso e de uma madeira muito leve. Se fosse tão delgada como é necessário para o prolongamento do som, a forte e contínua tensão do cavalete provocaria o colapso do tampo depois de muito pouco tempo. Para impedir que se curve, os construtores tiveram a ideia de colocar varetas interiores. Se estas travessas forem bastante fortes como para suportar a tensão concentrada no cavalete (que é igual ao conjunto das tensões de todas as cordas, somada à que é produzida durante o ataque dos dedos da mão direita) irão impedir necessariamente uma grande parte das vibrações do tampo. Mas se são o suficientemente finas para elas também oscilarem, não impedirão que o tampo ceda mais tarde.”⁶⁷

Também se adoptaram os trastos de madeira, marfim ou metal, incrustados na escala da guitarra para substituir os antigos de tripa. Embora inicialmente se tenha mantido a escala ao mesmo nível do tampo - como na guitarra barroca -, em pouco tempo apareceu o *sobreponito* ou escala de ressalte. O *sobreponito* é uma tábua de madeira que eleva os trastos por cima do nível do tampo, aumenta a resistência do braço e também permite maior tensão nas cordas, já que na região aguda do instrumento as cordas ficam mais perto da escala e torna menor o esforço dos dedos para calcar as cordas. A escala de ressalte não era um invento novo. Era usado habitualmente nos instrumentos de corda friccionada. Como não era raro que os fabricantes de violinos também construíssem guitarras, é altamente provável que uma técnica de contrução tradicional nos instrumentos de arco - tal como o uso da peça que no violino é denominado *espelho*, uma espécie de *sobreponito* - tenha sido transferida para a guitarra.

⁶⁷ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 7. “Pour que la table d’harmonie soit suffisamment mise en oscillation par l’impulsion que la corde lui communique étant attaquée, il faut qu’elle soit mince et d’un bois très léger; mais étant aussi mince qu’il faut pour la prolongation du son, la tension forte e continuelle du chevalet l’obligerait à céder ai bout de très peu de temps, et elle s’enfocerait. Pour l’empêcher de fléchir, les luthiers ont imaginé d’y mettre des barres intérieures; si ces barres sont assez fortes pour supporter la force du chevalet (égale à la somme réunie des tensions de toutes les cordes, plus l’impulsion reçue par les doigts de la main droite), elles doivent nécessairement empêcher une grande partie des oscillations de la table; et si elles sont assez faibles pour entrer elles-mêmes en oscillation, elles n’empêcheront point que la table ne cède un peu plus tard.”

Sor foi um dos responsáveis pela difusão das inovações espanholas pelo resto de Europa, privilegiando principalmente as aplicadas nas guitarras andaluzas de Pagés e Benedid, de Cádiz e Martínez, de Málaga, entre outras. Algumas das melhorias foram adoptadas em Inglaterra, graças a sua influência e colaboração, por Panormo, e na França, por Lacôte, dois dos seus luthiers preferidos, cujas guitarras usou.

Outros fabricantes famosos foram Johan Stauffer na Áustria e a família Fabricatore na Itália, guitarras usadas pelos virtuosos italianos Legnani e Giuliani, respectivamente.

Durante a transição, as tradicionais cravelhas de madeira foram substituídas por um cravelhame mecânico de metal, que permitia a afinação mais segura e rápida das cordas, usando só uma mão. Foi abandonado - embora não definitivamente - o sistema de atar as cordas passando-as através de orifícios no cavalete, realizados no mesmo sentido que aquelas e adoptaram-se seis pequenas peças cónicas de madeira, similares às cravelhas, rematadas por botões e que se introduziam frontalmente junto com a corda - através de um furo realizado no cavalete que atravessava o tampo -, afixando-a. Na guitarra barroca o cavalete era uma simples pequena peça de madeira rectangular, por vezes ornamentada. O cavalete da guitarra de seis ordens foi mais elaborado, integrando geralmente uma peça de apoio para as cordas incrustada numa ranhura lavrada ao longo do mesmo, de altura variável, a qual foi feita de diferentes materiais, mas com uma dureza suficiente para resistir à pressão das cordas, as quais podiam ter agora uma tensão maior e produzir uma qualidade de som mais definida e brilhante.

Outros intérpretes destacados da guitarra clássico-romântica na primeira metade do século XIX - que na sua face de compositores nos legaram um rico património musical - são, por ordem alfabética: Dionisio Aguado, Mateo Carcassi, Fernando Carulli, Mauro Giuliani, Trinidad Huertas, Luigi Legnani, Francesco Molino e Federico Moretti, embora possam figurar aqui muitos mais.

2.5. Sistema Posicional na guitarra de seis ordens.

Com o uso quase generalizado da guitarra de seis ordens e da notação moderna, chegou igualmente o uso do sistema posicional chamado “Posição”. Depois de algumas discrepâncias entre diferentes autores, nas primeiras décadas do século XIX normalizou-se o conceito de Posição aplicado à mão esquerda, que é idêntico ao proposto pelo guitarrista francês Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes, no seu método para

guitarra de seis ordens do ano 1800. Este Sistema Posicional, que podemos observar no exemplo seguinte, tem perdurado, através de várias gerações de tratadistas e guitarristas, até o século XXI. Charles Doisy⁶⁸, em 1801 publica em Paris o seu método para guitarra de cinco e seis ordens, e ainda para *Guitarra-Lira*, adoptando um sistema muito parecido que é explicitado de forma muito mais pormenorizada.

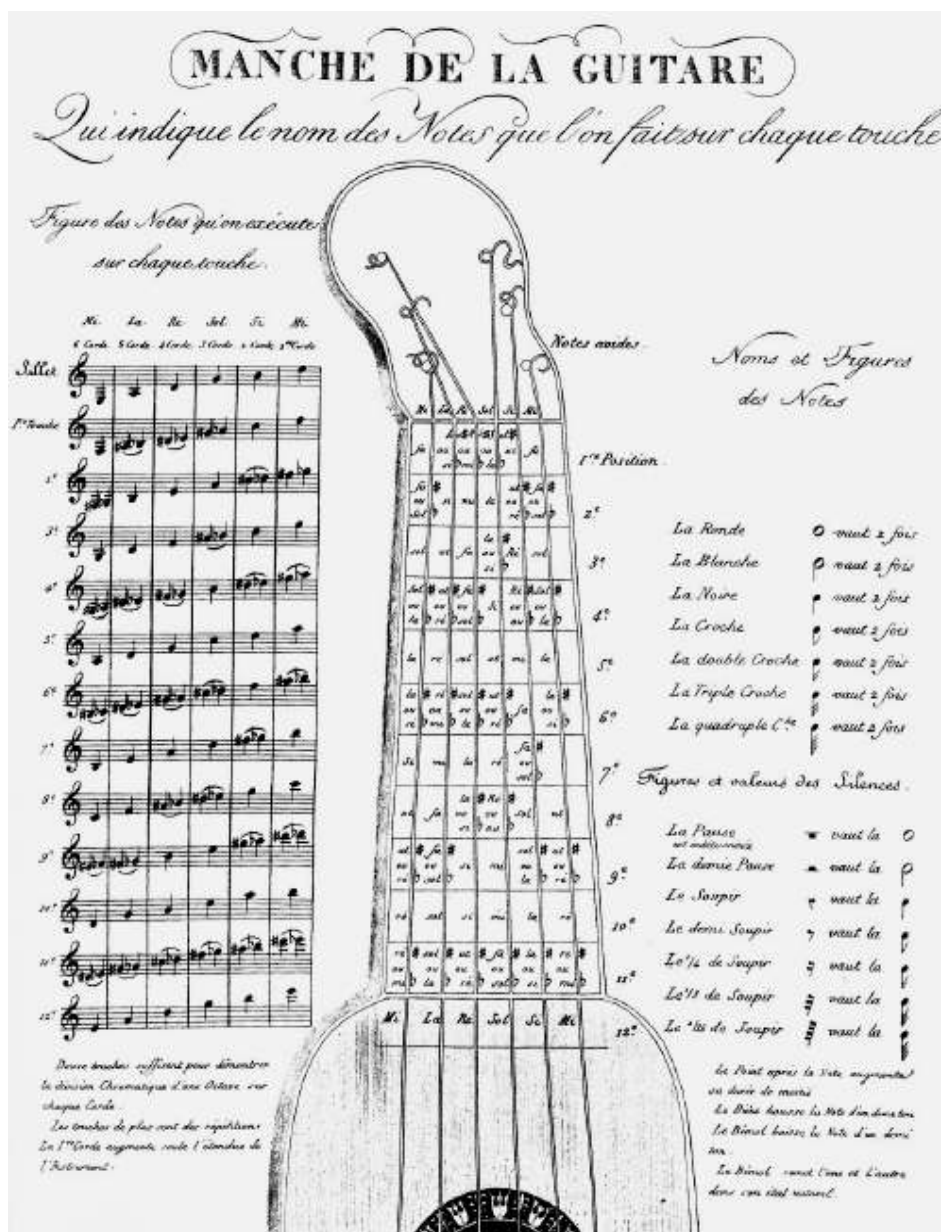


Fig. III-1. “Positions”. Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes.
“Méthode pour la guitare”. 1800.

⁶⁸ Existe maior informação sobre as obras de Gatayes e Doisy em “A eclosão de métodos para a nova guitarra”, a partir da seguinte página.

2.6. Evolução da guitarra clássico-romântica

A evolução do instrumento continuou durante todo o século XIX. Como forma de conseguir ainda maior sonoridade, em Almeria, Espanha, na segunda metade desse século, António de Torres introduziu um modelo maior de instrumento: a *plantilla* grande, ou seja uma planta, para construir um instrumento de tamanho superior ao habitual. O momento histórico em que ocorreram as mudanças adoptadas por Torres coincidiu com o êxito da música romântica e com a decadência da guitarra em favor do piano, que conseguia atrair o público, enchendo as salas de concerto. A proposta de Torres e as suas inovações foram a base da construção do instrumento moderno, que ainda persiste.

3. A ECLOSÃO DE MÉTODOS PARA A NOVA GUITARRA

Como vimos, a partir da segunda metade do século XVIII começou a popularizar-se a guitarra de seis ordens. O momento de passagem de um século para outro foi especialmente prolífico no que se refere às publicações didácticas para a guitarra de seis ordens que, naquele momento, dominava a cena histórica. Em Espanha publicaram-se três métodos de guitarra durante o ano 1799 e conserva-se também um manuscrito do mesmo ano. Em França apareceram dois tratados nos dois anos subsequentes. Essa concentração de produtos didácticos, naquele relativamente breve período de tempo, sugere o destaque conseguido por este instrumento e a sua difusão e importância dentro das sociedades espanhola e francesa do fim do século. Houve, em consequência, uma aceleração na evolução da guitarra que propiciou rápidas modificações na sua construção e técnica, o que veio acompanhado do aparecimento de novos mestres, recursos técnicos e métodos. Tudo isto deu os seus frutos através do aperfeiçoamento dos executantes. As obras que referimos, segundo a ordem cronológica, são as seguintes:

- Em **1799** aparecem os tratados de António Abreu, "*el portugués*" / Victor Prieto, Fernando Ferandiere, Federico Moretti e o manuscrito de Juan Manuel García Rubio, todos disponíveis na Biblioteca Nacional de Madrid com as respectivas referências M/2754; M/2452; M/40 e M/1236.
- Em **1800** é publicado em Paris o método de Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes.

- Em **1801** é publicado na capital francesa o tratado de Charles Doisy

Agora, vamos ver os aspectos mais destacados dos tratados mencionados:

3.1. “Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes” ⁶⁹. Antonio Abreu/Víctor Prieto (séc. XVIII - séc. XIX). Salamanca, 1799.

Victor Prieto, um padre da ordem dos Jerónimos que era organista e, presumivelmente, guitarrista amador, encontrou casualmente o manuscrito de uma obra com data bastante anterior à da publicação em Salamanca, que circulava entre os músicos da península, da autoria do guitarrista e compositor António Abreu, “*bien conocido por El Portugués*”⁷⁰. Prieto achou que era uma obra valiosa e decidiu publicá-la, acrescentando as suas próprias observações e reflexões filosóficas, que denomina “*honestos divertimentos*”. A afirmação que faz Pompeyo Pérez Díaz relativamente à falta de indicações sobre o uso das unhas neste tratado é incorrecta:

“Também não encontramos, apesar da atenção dispensada à mão direita, nenhuma especificação sobre como colocar a mão ou se devem utilizar-se ou não as unhas”⁷¹

No tratado de Abreu/Prieto podemos ler o seguinte:

“Um dos meios para tocar e ferir com primor as cordas da Guitarra **são as unhas**, as quais, depois de serem cortadas com as tesouras o que for necessário, deverão ser afiadas e arrançadas pelos lados com uma lixa, ou com uma piçarrinha macia, de maneira a que devam ficar limpas e afiadas, sem as irregularidades que, por vezes, ficam depois de serem cortadas. Deste modo, não impederão a execução de figuras e de passagens rápidas. Não deverão estar compridas nem curtas, porque, se estiverem longas encurvam-se facilmente e, quando atacam as cordas, ficam presas. Se estiverem curtas demais, não conseguirão tocar bem as cordas, pelo que as unhas devem estar num ponto médio e mais arredondadas do que pontiagudas. Os Antigos Mestres da Guitarra dizem que o tom da guitarra deve ser limpo, sonoro e claro, sem arranhar as cordas,

⁶⁹ Abreu, António/Prieto, Victor. “*Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes*” Tipografia da Rua do Prior. Salamanca, 1799. “*Tampoco encontramos, pese a la tención prestada a la mano derecha, ninguna especificación acerca de cómo colocar la mano o de si se deben utilizar o no las uñas*”

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Pérez Díaz, Pompeyo. “*Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*”. Pág. 60. Editorial Alpuerto. Madrid, 2003. “*Tampoco encontramos, pese a la tención prestada a la mano derecha, ninguna especificación acerca de cómo colocar la mano o de si se deben utilizar o no las uñas*”.

com o que, à partida, supõem que **se deve tocar com unhas**. Achei por bem pôr isto, porque há alguns, que sem saberem o que é tocar Guitarra, afirmam que têm visto tocar com a polpa dos dedos e, ainda, que se deve fazer assim. Uma particularidade não faz uma regra geral. É certo que quem se habituar, afinal ficará com a sua ideia, mas eu penso que isto de tocar só com a polpa dos dedos é como dizermos que para tocar com muito primor e delicadeza o Violino, em vez de dar resina às cerdas do arco, se devem untar as mesmas com azeite, sebo ou gordura de Galinha, para assim saírem mais suaves os sons. *Oh! Infinitus est numerus stultorum!*⁷². [“O número de tolos é infinito”, frase bíblica atribuída a Salomão].

Actualmente existe entre numerosos guitarristas o preconceito de que a guitarra clássica-romântica se tocava habitualmente **sem** unhas. Como vimos na citação anterior sobre o uso das unhas, o autor não só recomenda tocar com elas, descrevendo a forma adequada das mesmas e o seu cuidado de maneira pormenorizada, como também chega a fazer comentários sarcásticos de quem defende o contrário.

Com a nossa perspectiva temporal, o fragmento citado do livro de Abreu/Prieto poderia parafrasear-se, substituindo simplesmente “Os Antigos Mestres” por “Fernando Sor”, pois foi um dos poucos guitarristas que - apesar de usar as unhas para conseguir alguns efeitos e apreciar o toque de Aguado -, criticou esta prática:

“Nunca ouvi um guitarrista que tocasse de uma maneira suportável se o fazia com as unhas” [...] “Como o oboé tem uma sonoridade completamente nasal, não só ataco a corda o mais perto possível do cavalete, como também curvo os dedos e emprego a pouca unha que tenho para

⁷² Abreu, António/Prieto, Victor. Op. cit. Pág. 40. “Uno de los medios para tocar, y herir con primor las cuerdas de la Guitarra son las uñas; las quales, despues de cortadas con las tixerias lo que sea necesario, se afilarán y compondrán por los lados con una lixa, ó pizarrita suave; de suerte, que han de quedar limpias e afiladas, sin los tropiezos, que suelen quedar despues de cortadas, y de este modo no impiden al ejecutar figuras y carreras vivas; no deben estar largas, ni muy cortas, porque si están largas fácilmente se encorvan y al herir se detienen en las cuerdas; si son cortas, no cazan las cuerdas; y así deben estar las uñas en un medio, y que mas estén en figura redonda que puntiagudas: Los Maestros Antiguos de Guitarra dicen, que se debe sacar el tóno á la Guitarra limpio, sonoro y claro, sin arañar las cuerdas, con que suponen que se deben tocar con uñas; me ha parecido poner esto, porque hay algunos, que sin saber lo que es tocar Guitarra, afirman que han visto y aun se debe tocar con las yemas de los dedos; una particularidad, no hace regla general; es cierto que el que se acostumbre saldrá con ello; yo creo que es lo mismo decir esto de las yemas de los dedos como si dixesemos, que para tocar con mucho primor y delicadeza el Violin en lugar de dar á las cerdas del arco con la pez que se le dá, se untasen las cerdas con azeite, sebo ó enjundia de Gallina, y así saldrían mas suaves las voces. *Oh! Infinitus est numerus stultorum!*”

atacar as cordas” [...] “ O Sr. Aguado possui tão excelentes qualidades que é possível perdoar-lhe o uso das unhas”⁷³.

Das manifestações de Prieto e de Sor, se infere que a grande maioria dos guitarristas tocava com as unhas desde longa data, embora talvez nem sempre da maneira mais adequada a obter uma sonoridade bela.

Aconselha acordar as guitarras, de cinco ou de seis ordens, com cordas duplas de tripa de carneiro, das usadas no violino, utilizando unicamente bordões duplos nos baixos, para acompanhar e bordões oitavados para tocar música com *campanelas*, modalidade que prefere.

Este método é muito interessante pela quantidade de dados que dá para o uso de ambas as mãos e abunda em indicações relativas à mão direita, quase ausentes em outros tratados da mesma época.

Sistema Posicional: embora não adopta o conceito de Posição, Abreu/Prieto expõe no seu tratado uma ideia relacionada com o mesmo, pela importância que dá ao dedo 1:

“...observe-se por primeira regra geral, que qualquer trasto da guitarra onde se pousar o dedo 1 será chamado lugar do primeiro trasto, com a finalidade de que cada dedo carregue o trasto correspondente respeitando a sua ordem; de maneira que, denominando primeiro trasto onde se pousar o dedo 1 - embora, em realidade, seja o trasto quarto, quinto, sexto, sétimo, ou um outro qualquer, - logo o outro trasto a seguir será o lugar do dedo 2, o terceiro trasto será o lugar do dedo 3, e o que segue, será o do dedo 4, que é o pequeno; portanto, os dedos nunca deverão sair desta ordem, sem importar quais as notas nem as cordas...”⁷⁴

⁷³ Sor, Fernando. Op. cit. Págs. 21 e 22. “Comme le hautbois a un son tout-à-fait nasal, non seulement j’attaque la corde le plus près que possible du chevalet, mais je courbe mes doigts, et j’emploie le peu d’ongle que j’ai pour les attaquer” [...] “Je n’ai entendu de ma vie un guitariste dont le jeu fût supportable s’il jouait avec les ongles” [...] “Mr. Aguado ait autant d’excellentes qualités qu’il en a pour lui faire pardonner l’emploi des ongles”

⁷⁴ Abreu, Antonio/Prieto, Victor. Op. cit. Pág. 73 : “[...] obsérvese por regla primera general, que en cualquiera traste ó puesto de la Guitarra donde pise el primer dedo, allí llamaremos lugar de primer traste, para el fin de que cada dedo de por sí pise el traste que le corresponde por su orden; de suerte, que llamando primero traste donde pise el primer dedo, aunque sea el traste cuarto, quinto, sexto, séptimo, ú otro cualquiera, luego el otro traste que se le sigue, será lugar ó casa del segundo dedo, el tercero traste será el puesto ó casa del tercer dedo, y el que le sigue del cuarto dedo, que es el chico; por manera que nunca de esta orden y regla general se saldrán los dedos, sean los puntos que fuéren, ya en una cuerda, ya en otra [...]”

Por conseguinte, podemos entender que, para este autor, o lugar onde se coloca o dedo 1 marca o início de um segmento de escala idêntico ao que começa a partir da pestana até o quarto trasto, que será ocupado - em qualquer corda - pelos dedos 1, 2, 3 e 4, na sua ordem natural, sem considerar extensões ou contracções.

3.2. “Arte de tocar la guitarra española por música”⁷⁵. Fernando Ferandiere (ca. 1740 - ca. 1816). Madrid, 1799.

Ferandiere foi professor de música na corte espanhola durante o reinado de Carlos IV de *Borbón* (Bourbon) e da rainha Maria Luísa. Estudou no Colégio Seminário de Músicos de Zamora e fez uma carreira como violinista e compositor, publicando um tratado para violino de bastante sucesso denominado “*Prontuário Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor*” (Málaga, 1771). Segundo o seu próprio relato, Ferandiere considerava-se primeiro compositor e depois violinista e guitarrista. O “*Arte de tocar la guitarra española por música*” é um livro pequeno, escrito em uma linguagem simples, apresentado em forma de diálogo entre o Mestre e o seu Discípulo, condensado em dezassete lições. Aconselha o uso de seis ordens com cordas duplas, excepto na primeira corda - que deveria ser simples -, e oitavar só a sexta ordem nos bordões. Recomenda o uso de unhas, mas não muito compridas, para evitar danificar as cordas de tripa. Afasta-se da música popular, rejeitando o estilo dos *barbeiros* e salientando os benefícios de introduzir a modulação na música. Em geral, toca, de uma maneira muito breve, as diversas técnicas conhecidas na época, mas demonstra grande experiência. No final do livro aparece uma série de peças para guitarra solo e uma para voz e guitarra, escritas em *estilo violinístico*, quer dizer, sem separar as diferentes vozes.

Sistema Posicional: Ferandiere só diz que “a primeira posição é a que está mais perto da pestana”. Portanto, a partir deste único dado, é difícil deduzir se utilizava o conceito de Posição como uma prática previamente estabelecida. É o primeiro tratado espanhol onde se fala da Posição.

⁷⁵ Ferandiere, Fernando. “*Arte de tocar la guitarra española por música*”. Tipografía de Pantaleón Aznar. Madrid, 1799.

3.3. “Principios para tocar la guitarra de seis órdenes”⁷⁶. Federico Moretti (ca. 1765-1838). Madrid, 1799.

Moretti nasceu no Reino de Nápoles e chegou à Espanha peninsular, aproximadamente no ano 1795. Compositor, violoncelista, guitarrista e militar, como declara na capa do seu livro, [...] *a la Reyna nuestra Señora por el Capitán D. Federico Moretti Alférez de Reales Guardias Walonas*”. Esta obra é a adaptação de uma outra que tinha sido previamente publicada em 1792 em italiano, com o nome de “*Principj per la Chitarra*”, destinado à guitarra de cinco ordens, como o mesmo autor declara, na dedicatória dos seus *Principios*, à Rainha de Espanha.

A importância do trabalho de Moretti, radica na difusão duma nova concepção de escrita para guitarra, que começava a impor-se em Itália, deixando de lado a escrita tradicional, que não tinha em conta as características polifónicas das composições para guitarra e adoptando um novo estilo. Este representava a música escrita a várias partes, muito mais fiel à realidade da execução instrumental. Entre as composições de Moretti destacam-se as peças para canto e guitarra, que evidenciam a escrita polifónica a várias partes. Isto teve, sem dúvida, influência sobre Sor e Aguado - entre outros -, os quais acharam que era o caminho do futuro da escrita para guitarra, dando crédito às ideias de Moretti e tornando-se os seus seguidores. Fernando Sor escreve:

“Naquela época ainda não tinha ouvido falar do Sr. Federico Moretti. Escutei um dos seus acompanhamentos tocado por um dos seus amigos e a marcha do baixo, assim como as partes harmónicas que eu distinguia, que me deram uma elevada ideia do seu mérito. Considerei-o como a chama que poderia iluminar o rumo perdido dos guitarristas.”⁷⁷

Aguado, pela sua parte afirma:

“ [...] paulatinamente tem-se chegado a representar no papel o mesmo que se executa (ou seja, os sons expressos com o seu valor certo). Don Federico Moretti foi o primeiro que começou escrever a música de guitarra de forma que se percebessem duas partes, uma de canto e outra de acompanhamento. Veio depois Don Fernando Sor, que, nas suas composições, nos

⁷⁶ Moretti, Federico. “*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*”. Tipografia de Sancha. Madrid, 1799.

⁷⁷ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 3. “*A cette époque je n'avais pas encore entendu parler de M. Frédéric Moretti. J'entendis un de ses accompagnements exécuté par un de ses amis; et la marche de la basse, ainsi que les parties d'harmonie que j'y distinguai, me donnèrent une haute idée de son mérite; je le regardai comme le flambeau qui devait servir à éclairer la marche égarée des guitaristes*”.

revelou o segredo de fazer com que a guitarra fosse simultaneamente instrumento harmónico e melódico.⁷⁸

No seu prólogo, refere que normalmente usava uma guitarra de sete ordens simples, ou seja sete cordas, mas adapta a sua obra à guitarra de seis ordens, por ser a de uso mais normal em Espanha e que essa mesma razão é que o levou a escrever os *Principj* para a guitarra de cinco ordens - difundidos a partir do ano 1787, mas somente publicados em 1792 - já que nem sequer a de seis ordens era então conhecida em Itália.

Sistema Posicional: nos *Principij* é usada a Posição pela primeira vez na guitarra, designada com o termo italiano *Posizione*. No seu tratado de 1799, o termo *Posizione* e traduzido ao castelhano pelo vocábulo *Manos*, designação que já era usada em alguns tratados de violino em Espanha, por exemplo nos de Pablo Minguet e Yrol, José Herrando e Fernando Ferandiere.

Principios incorpora uns Elementos Gerais de Música, ou seja, uma parte teórica, incluindo a formação e função de diferentes acordes, e uma parte técnica, que compreendia principalmente o estudo de escalas e harpejos em diferentes tonalidades. Este método pode ser considerado um dos maiores aportamentos para a guitarra clássica-romântica antes da aparição dos Métodos de Aguado, no primeiro quarto do século XIX, quando surgiram tratados mais amplos e detalhados sobre todos os aspectos técnicos do instrumento.

3.4. “Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno”. Juan Manuel García Rubio (séc. XVIII - séc. XIX). 1799.

Quase não se conhecem dados biográficos deste autor, salvo que, segundo a informação contida no livro, era violinista activo na capela do Mosteiro da *Encarnación* no ano 1799. Dos quatro métodos de 1799, é o único manuscrito e, apesar do que no seu título, declara estar no *estilo moderno*, comparado com os restantes é totalmente

⁷⁸ Aguado, Dionisio. “*Escuela de la Guitarra*”. Pág. 1. Madrid, 1825. “[...] poco á poco se há llegado á sentar en el papel lo mismo que se ejecuta (esto es, los sonidos espresados con su justo valor). Don Federico Moretti fue el primero que empezó á escribir la música de guitarra de manera que se distinguiesen dos partes, una de canto y otra de acompañamiento. Vino despues Don Fernando Sor, y en sus composiciones nos descubrió el secreto de hacer que la guitarra fuese al mismo tiempo instrumento armónico y melodioso.”

anacrónico. Neste tratado está patente um conhecimento muito rudimentar do instrumento e o seu valor musical é reduzido. Por conseguinte, o seu conteúdo vem principalmente enriquecer as referências históricas da adopção generalizada do instrumento de seis ordens e da aproximação dos instrumentistas de arco ao mesmo, na Espanha do final do século XVIII.

Recomendava uma distribuição das cordas idêntica à preconizada por Ferandiere, ou seja, primeira corda simples e as restantes duplas com a sexta ordem oitavada. No texto, utiliza uma linguagem musical antiquada, mesmo na sua época, e as suas composições parecem mais concebidas para o violino do que para a guitarra, sem aproveitar as características harmónicas desta última, facto que já era criticado por músicos tais como Victor Prieto, na sua “*Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes*” de 1799.

Sistema Posicional: Rubio não faz nenhum comentário sobre este assunto.

Sintetizando, as obras de Abreu/Prieto, Ferandiere e Moretti, expressam diferentes pontos de vista e preocupações em relação ao estudo da guitarra de seis ordens, de pessoas provenientes de zonas geográficas e vivências totalmente diferentes, inclusive a nível musical: Abreu, guitarrista português, Prieto, Padre em Salamanca, filósofo, organista e guitarrista; Ferandiere, madrileno, violonista, guitarrista e compositor, ligado ao mundo do palco; Moretti, espanhol, de origem napolitana, militar, violoncelista e guitarrista.

Cada um deixou um importante legado à formação dos novos guitarristas em Espanha, sendo os seus trabalhos, de certa forma, complementares. Das suas obras, sem desmerecer outros elementos, podemos destacar:

Moretti defende a escrita polifónica a várias partes e promove o uso de cordas simples e não duplas. Inaugura o uso do conceito de Posição na guitarra.

Ferandiere pensa que a guitarra não só pode acompanhar como um piano, como também imitar outros instrumentos, e destaca a importância de uma formação musical sólida.

Prieto/Abreu detalha o labor técnico-mecânico de ambas as mãos e oferece conselhos importantes sobre as digitações mais adequadas para as mesmas, dependendo da situação específica, inclusivamente no uso das barras totais e parciais.

3.5. “Méthode pour la Guitare, Simple et facile à concevoir, Dédiée aux Amateurs”⁷⁹. Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes (1767-1846). Paris, 1800.

O autor e seu irmão mais velho, o Marquês de Vauréal, eram filhos naturais do Príncipe de Conti e da Marquesa de Silly. Apesar das suas inclinações artísticas, a sua família destinou-o a um seminário católico, onde o único instrumento que podia ter consigo era a guitarra, que aprendeu como autodidacta. Finalmente, fugiu da instituição religiosa para se poder dedicar seriamente ao estudo da guitarra. Viveu em Paris, sendo acolhido na casa do famoso revolucionário Jean-Paul Marat; Gatayes tocava muitas vezes para ele as suas composições⁸⁰. Marat foi apunhalado em 1793 por motivos políticos, e foi o guitarrista quem o encontrou sem vida. Compôs várias peças para guitarra e para harpa, publicando também um método para este instrumento, assim como música de câmara para violino ou flauta com guitarra.

Gatayes, entre outros assuntos, opina que a guitarra não é um instrumento próprio para tocar junto com uma orquestra. Em contrapartida, deve ser sempre um instrumento solista, do qual as mulheres podem fazer um “*instrumento de coqueteria*”. O autor considera que a guitarra é ideal para acompanhar a voz, mas que o acompanhamento deve ser perfeitamente elaborado, sem abusar dos harpejos e evitando os rasgueados para conseguir um bom efeito. Recomenda o uso de cordas simples e dá uma série de indicações práticas para conseguir um bom funcionamento das cravelhas de madeira.

Apresenta uma série de conselhos técnicos sobre a colocação da guitarra e a postura do corpo, usando um apoio para levantar o pé esquerdo, e também sobre a maneira de como os dedos da mão direita devem atacar as cordas. O polegar pode tocar desde a 6^a até à 3^a; os dedos **i** e **m** podem atacar as cordas agudas e o anelar só a 1^a corda, especialmente durante a execução de acordes ou harpejos, enquanto o dedo mínimo fica apoiado no tampo. Em relação à mão esquerda, considera que o polegar não deve ter uma colocação fixa. O método inclui uma série de exercícios de acordes, harpejos, ligados e escalas e finaliza com uma secção de peças simples.

Sistema Posicional: é o primeiro método francês para guitarra de seis ordens onde aparece o uso deste conceito técnico, designado com o termo francês “*Position*”. Não é

⁷⁹ Gatayes, Guillaume-Pierre-Antoine. “*Méthode pour la Guitare, Simple et facile à concevoir, Dédiée aux Amateurs*”. Paris, 1800. Reedição fac-simile. *Méthodes & Traités* 18. Pág. 195. Jean-Marc Fuzeau. Courlay, 2003.

⁸⁰ Para ampliar esta informação consultar: “*The Fine Arts’ Journal*”. Pág. 58. Londres, 1847.

muito explícito sobre este assunto. Toda a sua exposição se limita a uma representação gráfica da guitarra⁸¹, com os seus correspondentes trastos, notas e posições. Apreciando este quadro, podemos conjecturar que utiliza um sistema posicional do mesmo género que o mais conhecido actualmente, começando a Pos.1 no primeiro trasto, a Pos. 2 no segundo trasto, e assim sucessivamente, utilizando número árabes na nomenclatura.

Foi o músico favorito de Hortense, rainha da Holanda, filha adoptiva de Napoleão e casada com o irmão do mesmo; também foi professor e amigo do príncipe polaco Stanislaw Poniatowski. O tratado de Gatayes deve ter tido uma grande influência dentro da comunidade guitarrística, não só pelos seus conhecimentos musicais, mas também por causa de possuir nobres amizades. A sua longevidade é um factor que também deveríamos ponderar: morreu no ano 1846, depois de viver setenta e nove anos, o que não era muito comum na sua época⁸². Isto significa que Gatayes teve a possibilidade de manter actividade docente durante toda a era dourada da guitarra e, em consequência, de transmitir as suas ideias técnicas e musicais a um grande número de guitarristas.

3.6. “Principes Généraux de la Guitare, dédiés à Madame Bonaparte”⁸³. Charles Doisy (meados do séc. XVIII - ca. 1807). Paris, 1801.

O autor deste método, que foi um dos mais completos da época, foi um violinista, guitarrista e compositor francês, do qual não temos mais dados biográficos. Está destinado à guitarra de cinco ordens, mas também à *Lira-guitarra* e a guitarra de seis cordas simples. É claro e muito completo, abrangendo todos os recursos técnicos conhecidos na época e noções de harmonia. O nível geral do método de Doisy, de 1801, é notoriamente mais elevado que o dos restantes métodos aqui estudados.

Sistema Posicional: Doisy define “Posição” como o lugar onde se pousa a mão no mastro da guitarra, marcando o dedo 1 em cada traste uma Posição diferente⁸⁴. Ainda

⁸¹ Que já temos visto anteriormente neste mesmo Capítulo em “Passagem da guitarra de cinco ordens à de seis ordens”.

⁸² A esperança de vida em França, na passagem do século XVIII ao XIX, era de menos de quarenta anos. Para ampliar esta informação consultar: Schofield, Roger e Reher, David. “*El descenso de la mortalidad en Europa*”. Pág. 14. Boletín de la Asociación de Demografía Histórica. <http://scholar.google.pt/scholar?hl=pt> (consultada em Novembro de 2008).

⁸³ Doisy, Charles. “*Principes Généraux de la Guitare*”, Paris, 1801. Reimpressão fac-símile Minkoff. Genebra, 1979.

⁸⁴ Ibidem. Capítulo Terceiro: *Dês Positions et du Doigter*.

fala de uma *Meia Posição* e destaca que a décima Posição é a última. *Meia Posição* ou *Posição Mista* (também, segundo o próprio Doisy, Posição do *Sillet*, quer dizer, onde estão apoiadas as cordas) significa que o dedo 2 estará colocado no primeiro trasto. É uma variante guitarrística do conceito já descrito por Leopold Mozart no seu Método para violino; Doisy parece ser o único teórico da guitarra desta época que defende o conceito de Meia-Posição (Molino, mais tarde, adoptará esta ideia).

Como já sabemos, o tratado de Doisy está dedicado a *Madame Bonaparte* - esposa de Napoleão e guitarrista amadora -, o que revela uma grande proximidade dos centros de poder. Doisy e Gatayes têm em comum dois pontos que consideramos relevantes para o nosso estudo: uso do mesmo conceito de Posição e relação próxima com a nobreza. Pertencer a uma elevada categoria social deve ter facilitado a difusão dos seus tratados e dos conceitos contidos neles.

Portanto, é muito provável que a publicação dos tratados para guitarra de Gatayes e de Doisy tenha contribuído para a difusão do conceito de Posição que, no futuro, se tornaria o mais popular na guitarra - e que agora chamamos de tradicional -, a partir da França e das suas zonas de influência política e cultural.

Para completar o enquadramento histórico, a partir da próxima página, apresentaremos um quadro cronológico que inclui guitarristas/compositores de diferentes procedências geográficas, seleccionados segundo o nosso critério pessoal e que consideramos importante recordar. São autores que têm publicado as suas obras didácticas ou musicais na época da notação mensural, desde o ano 1754 até o ano 2003. Neste quadro destacamos se algum Sistema Posicional tem estado presente no guitarrismo destes músicos, como também salientamos outras características que achamos interessantes, na sua categoria de intérpretes, pedagogos ou compositores. Embora possa parecer estranho, não existe informação sobre o nascimento e morte de alguns dos músicos seleccionados. Nos casos que for necessário, isto será indicado com um signo de interrogação.

4. QUADRO CRONOLÓGICO DE GUITARRISTAS/TRATADISTAS/ COMPOSITORES NA ERA DA NOTAÇÃO MODERNA. OS SEUS SISTEMAS POSICIONAIS.

| Guitarrista/ Compositor/ Tratadista | Obras principais e características particulares | Sistema Posicional |
|---|---|--|
| Pablo Minguet e Yrol Barcelona ca. 1715 † 1801 | <i>“Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra”</i> Madrid, 1754 | |
| Don *** (Anónimo) ? † ? | <i>“Methode pour apprendre a joüer de la guitarre”</i> Madrid, 1760 | |
| Giacomo Merchi Brescia Meados do s. XVIII † ? | <i>“Le guide des ecoliers de guitarre”</i> Paris, 1761 <i>“Traité des Agrémens de la musique”</i> Paris, 1777 Escreveu harpejos digitados usando deslizamentos, o que implica um certo <i>apoio</i> , técnica possivelmente derivada do hábito de usar o arco no violino. | |
| Juan António de Vargas y Guzmán Meados do s. XVIII † ? | <i>“Explicación de la Guitarra”</i> Cádiz, 1773 | |
| Antonio Ballesteros ? † ? | <i>“Obra para guitarra de seis ordenes”</i> (perdida) Madrid, 1780 | |
| Antonio Abreu/ Víctor Prieto séc. XVIII † séc. XIX | <i>“Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordenes”</i> Salamanca, 1799 | Diz que: “onde pise o dedo 1 chamaremos lugar de primeiro trasto” |

| | | |
|--|---|--|
| <p>Fernando Ferandiere</p> <p>Espanha/ Portugal ? Meados do s. XVIII</p> <p>† Espanha Princípios s.XIX</p> | <p><i>“Arte de tocar la guitarra española por música”</i> Madrid, 1799.</p> | <p>Fala de uma <i>“primeira posição, (que é junto da pestana)”</i></p> |
| <p>Federico Moretti</p> <p>Nápoles ca. 1765</p> <p>† Madrid 1838</p> | <p><i>“Principj per la chitarra”</i> 1792, Nápoles</p> <p><i>“Principios para tocar la guitarra de seis órdenes”</i> 1799, Madrid</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números romanos e os termos <i>Posizione</i> em italiano e <i>Manos</i> em castelhano.</p> |
| <p>Guillaume-Pierre- Antoine Gatayes</p> <p>Paris? 1767</p> <p>Paris? †1846</p> | <p><i>“Méthode pour la Guitare, Simple et facile à concevoir, Dédiée aux Amateurs.</i> Paris, 1800.</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números árabes: <i>Position.</i></p> |
| <p>Charles Doisy</p> <p>Paris Meados do s. XVIII</p> <p>† Paris? 1807?</p> | <p><i>“Principes Généraux de la guitare”</i> Paris, 1801</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números arábes: <i>Position.</i></p> |

| | | |
|--|---|--|
| <p>Francesco Molino</p> <p>Ivrea 1768</p> <p>† Paris 1847</p> | <p><i>“Méthode pour Guitarre ou Lyre”</i> Leipzig, 1820</p> <p><i>“Método Completo para aprender a tocar la guitarra”</i> Paris, ca. 1827</p> <p>Outros métodos e grande quantidade de música de câmara com guitarra e guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Tal como Doisy.</p> <p>Nomenclatura com números romanos e os termos <i>Position</i> em francês e <i>Posición</i> em castelhano.</p> |
| <p>Salvador Castro de Gistau</p> <p>Madrid 1770</p> <p>† Paris ?</p> | <p><i>“Méthode de Guitare ou Lyre”</i> Paris, ca.1805</p> <p>Obras para guitarra.</p> | <p>Usa Posição.</p> |
| <p>Ferdinando Carulli</p> <p>Nápoles 1770</p> <p>† Paris 1841</p> | <p><i>“Méthode Complete” Op. 27</i> Paris, ca.1811</p> <p><i>“Méthode Complete pour la décacorde nouvelle guitare”</i> <i>Op. 293</i></p> <p>Paris, 1826. <i>“Método Completo de Guitarra”</i> Madrid,1842</p> <p>Música de câmara com guitarra e guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números arábes e o termos <i>Posizione</i>, em italiano e <i>Position</i> em francês, traduzidos para castelhano como <i>Posición</i>.</p> |

| | | |
|--|--|---|
| <p>François de Fossa</p> <p>Perpignan 1775</p> <p>† Paris 1849</p> | <p>Colaborou na “<i>Escuela de Guitarra</i>” de D. Aguado Madrid, 1825 e Paris, 1826</p> <p>Um dos primeiros guitarristas a usar os harmónicos oitavados.</p> | |
| <p>Fernando Sor</p> <p>Barcelona 1778</p> <p>† Paris 1839</p> | <p>“<i>Méthode pour la guitare</i>” Paris, 1830</p> <p>Numerosas obras para guitarra a solo, música de câmara.</p> <p>Musica cénica e sinfónica.</p> <p>Desenvolve a escrita guitarrística mais moderna da época.</p> | <p>Usa um Sistema Posicional próprio, baseado nas escalas, orientando a colocação dos dedos mediante a formação de terceiras e sextas. Faz depender a digitação da parte melódica da estrutura harmónica.</p> |
| <p>Mauro Giuliani</p> <p>Bisceglie 1781</p> <p>† Nápoles 1829</p> | <p>“<i>Etude Complette pour la Guitare</i>” <i>Op. 1</i> Paris, 1812</p> <p>Numerosas obras para guitarra solo e música de câmara.</p> <p>Concertos para guitarra e orquestra</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números árabes e romanos e o termo <i>Posizione</i>.</p> |
| <p>Nicolò Paganini</p> <p>Génova 1782</p> <p>† Niza 1840</p> | <p>- <i>Capriccios</i> para violino</p> <p>- Obras para guitarra solo.</p> <p>- Sonatas para violino e guitarra,</p> <p>- Concertos para violino e orquestra</p> | |
| <p>Jean Antoine Meissonnier</p> <p>França 1783</p> <p>1834</p> | <p>- Várias composições para guitarra solo e música de câmara.</p> <p>- Editor de grande parte da música de Sor e Carcassi, entre muitos outros compositores famosos.</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números árabes: <i>Position</i>.</p> |

| | | |
|--|--|--|
| <p>Dionisio Aguado</p> <p>Madrid 1784</p> <p>† Madrid 1849</p> | <p><i>“Colección de estudios para guitarra”</i> Madrid, 1820</p> <p><i>“Escuela de Guitarra”</i> Madrid, 1825 Paris, 1826</p> <p><i>“Nouvelle Methode pour le guitare”</i></p> <p><i>“Nuevo Método de Guitarra Op. 6”</i> Paris, 1834</p> <p><i>“Nuevo Método para Guitarra”</i> Madrid, 1843</p> | <p>Rejeitou o conceito de <i>Manos</i>, equivalente ao de Posição.</p> <p>Usou sistemas posicionais da sua invenção:</p> <p><i>Disposición/ Equísono</i></p> <p>e, posteriormente,</p> <p><i>Posición/Equísono</i></p> <p>(sinalização dos equísonos, indicando o número de corda e dedo da mão esquerda).</p> |
| <p>Luigi Legnani</p> <p>Ferrara 1790</p> <p>† Ravenna 1877</p> | <p><i>“36 Caprici. Per tutti i tuoni maggiori e minori per la Chitarra”</i> <i>Op. 20</i> Viena, 1822</p> <p>Ampliou o registo sobreagudo da guitarra, usando até 24 trastos</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números romanos: <i>Posizione.</i></p> |
| <p>Matteo Carcassi</p> <p>Firenze 1792</p> <p>† Paris 1853</p> | <p><i>“Méthode complete pour la guitare” Op.59</i> Paris, 1836</p> <p><i>“25 Études Op. 6”</i> Paris, ca. 1853</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números arábes: <i>Position.</i></p> |

| | | |
|--|--|---|
| <p>Marco Aurelio Zanni de Ferranti</p> <p>Bolonha 1800</p> <p>† Pisa 1878</p> | <p>Obras para guitarra a solo.</p> | <p>Indica as cordas, da 6^a até a 1^a, com as letras E, A, D, G, B e E.</p> |
| <p>Florencio Gómez Parreño</p> <p>Espanha Século XIX</p> <p>† ?</p> | <p>Obras para guitarra a solo.</p> <p>Inventor dos harmónicos oitavados com baixos simultâneos.</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números árabes. Também usa a Disposição/Equísono de Aguado.</p> |
| <p>Charles de Marescot</p> <p>França Século XIX</p> <p>† ?</p> | <p>Autor de “<i>La Guitaromanie</i>”.</p> <p>Paris, ca. 1850</p> <p>Obra que inclui litografias originais ilustrativas do ambiente musical da época, junto a peças relacionadas com as imagens.</p> <p>“<i>Vingt quatre exercices pour Guitare Arrangés pour former la main droite à une exécution brillante.</i>” Op. 13</p> <p>Paris</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números árabes.</p> |
| <p>Trinitario (Trinidad) Huerta y Caturla</p> <p>Orihuela/ Alicante 1800</p> <p>† Paris 1874</p> | <p>Obras para guitarra a solo.</p> <p>Possível autor da música do “Himno de Riego”, que foi adoptado como hino nacional espanhol durante a “Segunda República”.</p> <p>Um dos primeiros guitarristas que usou o <i>trémolo</i> melódico, tal como o conhecemos hoje, na sua peça Variações sobre “<i>La Cachucha</i>” editada em 1840.</p> | |
| <p>Napoléon Coste</p> <p>Amondans dans le Doubs 1805</p> <p>† Paris 1883</p> | <p>“<i>Méthode complète pour guitare. Par Ferdinand Sor. Revue et augmentée de nombreux exemples avec une notice sur la septième corde par N. Coste</i>”</p> <p>Paris, ca. 1860</p> <p>“<i>25 Études de genre pour la guitare</i>”, Op.38</p> <p>Paris, 1873</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números árabes e o termo <i>Case</i>.</p> |

| | | |
|---|---|---|
| <p>José Brocá y Codina</p> <p>Reus 1805</p> <p>† Barcelona 1882</p> | <p>Obras para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números arábés.</p> |
| <p>Johan K. Mertz</p> <p>Pressburg/ Bratislava 1806</p> <p>† Viena 1856</p> | <p><i>“Schule für die gitarre”</i> Viena, 1847</p> <p>Obras para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números romanos, além do termo italiano <i>“loco”</i> para indicar o regresso aos primeiros trastos.</p> <p>Usa, ocasionalmente, o trémolo melódico</p> |
| <p>Antonio Cano</p> <p>Lorca/Múrcia 1811</p> <p>† Madrid 1897</p> | <p><i>“Método Completo de guitarra”</i> Madrid, 1868</p> <p><i>“Método abreviado para la guitarra”</i> Madrid, ca. 1875</p> <p>Um dos primeiros guitarristas A usar o trémolo</p> | <p>Usa a Posição/Equísono de Aguado.</p> |
| <p>Giulio Regondi</p> <p>Genebra? 1822</p> <p>† Londres 1872</p> | <p>Obras e estudos para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números romanos, além do termo italiano <i>“loco”</i>, tal como Mertz. Desenvolve o uso do trémolo melódico.</p> |
| <p>José Viñas y Díaz</p> <p>Barcelona 1823</p> <p>† Barcelona 1888</p> | <p>Obras e estudos para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição/Equísono</p> |

| | | |
|--|--|------------------------------|
| <p>Tomás Damas</p> <p>Sevilla 1825</p> <p>† Madrid 1890</p> | <p><i>“Método progresivo de guitarra”</i> Madrid, 1867</p> <p>O primeiro guitarrista que descreve num tratado a técnica tradicional do “<i>apoiando</i>”, que chama “<i>toque com acento</i>” Difunde em Espanha o uso do trémolo melódico.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Jaime Bosch</p> <p>Barcelona 1826</p> <p>† Paris 1895</p> | <p><i>“Méthode de guitare”</i> Paris, 1891</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Julián Gavino Arcas</p> <p>Almería 1832</p> <p>† Antequera 1882</p> | <p>Peças para guitarra a solo.</p> <p>Colabora com Antonio Torres no desenvolvimento organológico do instrumento.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>José Ferrer y Esteve</p> <p>Girona 1835</p> <p>† Barcelona 1916</p> | <p>Peças para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Juan Parga</p> <p>El Ferrol 1843</p> <p>† Barcelona 1899</p> | <p>Peças para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |

| | | |
|--|--|---|
| <p>Francisco Tárrega Eixea</p> <p>Villareal/ Castellón 1852</p> <p>† Barcelona 1909</p> | <p>Numerosas obras, transcrições e estudos para guitarra a solo.</p> <p>Revitalizador da guitarra a finais do séc. XIX. Um dos mais famosos guitarristas de todos os tempos. Formador de vários intérpretes e docentes famosos que difundiram a sua “<i>Escola</i>” em todo o mundo, embora nunca tenha escrito um Método para guitarra.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Pascual Roch</p> <p>Valência 1860</p> <p>† La Habana 1921</p> | <p>“<i>Método Moderno para guitarra (Escola de Tárrega)</i>” (1,2,3) Nova Iorque, 1921-24</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>William Foden St. Louis/ Missouri 1860</p> <p>† St. Louis 1947</p> | <p>“<i>Grand Method</i>” Nova Iorque, 1920</p> <p>Descreve o uso de barras com todos os dedos.</p> | <p>Usa Posição</p> <p>Nomenclatura com números romanos</p> |
| <p>Antonio Jiménez Manjón</p> <p>Villacarrillo/ Jaén 1866</p> <p>† Buenos Aires 1919</p> | <p>“<i>Escuela de la guitarra...que contiene desde los principios más elementales , hasta los estudios de mayor dificultad para la guitarra de seis y de once cuerdas</i>” Buenos Aires, ca. 1900</p> <p>Peças e estudos para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição/Equísono</p> |
| <p>Luigi Mozzani</p> <p>Faenza 1869</p> <p>† Rovereto 1943</p> | <p>Inventor de uma técnica com palheta metálica no polegar.</p> <p>Obras e estudos para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números árabes.</p> <p>Usa Posição/Equísono</p> |

| | | |
|---|---|---|
| <p>Miguel Llobet</p> <p>Barcelona 1878</p> <p>† Barcelona 1938</p> | <p>Autor de numerosas obras para guitarra a solo</p> <p>(<i>“Escuela de Tárrega”</i>)</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Julio Sagreras</p> <p>Buenos Aires 1879</p> <p>† Buenos Aires 1942</p> | <p><i>“Lecciones de Guitarra”</i> (1,2,3,4,5,6) Buenos Aires, 1922-1933</p> <p><i>“Técnica Superior”</i> Buenos Aires, 1922</p> <p>(<i>“Escuela de Tárrega”</i>)</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números romanos: <i>Posición</i>.</p> <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Ángel Barrios</p> <p>Granada 1882</p> <p>† Madrid 1964</p> | <p>Obras para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Agustín Barrios</p> <p>San Juan Bautista 1885</p> <p>† San Salvador 1944</p> | <p>Numerosas obras e estudos para guitarra a solo.</p> <p>O primeiro guitarrista a gravar um disco no mundo.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Emilio Pujol</p> <p>Granadella/ Lleida 1886</p> <p>† Barcelona 1980</p> | <p><i>“Escuela Razonada de la Guitarra”</i> (1,2,3,4,5, o último inédito) Buenos Aires, 1934-1971</p> <p>(<i>“Escuela de Tárrega”</i>)</p> <p>Obras e estudos para guitarra a solo. Escritos musicais e investigações musicológicas.</p> | <p>Usa a Posição/Equísono.</p> <p>Não adopta o conceito de Posição, mas elabora um sistema que divide a escala da guitarra em grupos, integrados por um número variável de trastos consecutivos, que designa com os termos <i>“duplo”</i>, <i>“triplo”</i>, <i>“cuadruplo”</i>, etc., indicados por números romanos</p> |

| | | |
|---|--|---|
| <p>Domingo Prat Marsal</p> <p>Barcelona 1886</p> <p>† Buenos Aires 1944</p> | <p><i>“Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras y guitarristas”</i></p> <p>Buenos Aires, 1934</p> <p>Obras didáticas, escritos musicais e peças para guitarra solo. Apesar de ser um dos principais difusores do que vulgarmente se conhece como <i>Escola Tárrega</i>, nega que exista propriamente <u>uma</u> “<i>Escola de Tárrega</i>”.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Heitor Villa-Lobos</p> <p>Rio de Janeiro 1887</p> <p>† Rio de Janeiro 1959</p> | <p><i>“Suite Popular Brasileira”</i></p> <p>Rio de Janeiro, 1912-1923</p> <p><i>“Chôro Nº1”</i></p> <p>Rio de Janeiro, 1920</p> <p><i>“Doze Estudos”</i></p> <p>Paris, 1929</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números romanos.</p> <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Andrés Segovia</p> <p>Linares 1893</p> <p>† Madrid 1987</p> | <p>Obras didáticas e de concerto para guitarra a solo.</p> <p>Numerosas transcrições e escritos musicais</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Isaías Sávio</p> <p>Montevideo 1900</p> <p>† São Paulo 1977</p> | <p><i>“Escola Moderna do Violão”</i></p> <p>Volumes I e II</p> <p>São Paulo, 1947</p> <p>Várias peças para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição/Equísono</p> <p>Defensor do conceito de “<i>dedo guia</i>”, nos traslados. O dedo guia, deslizando, orientaria as mudanças de altura no braço da guitarra. Carlevaro, mais tarde, consideraria “<i>falso</i>” este conceito.</p> |

| | | |
|--|---|--|
| <p>Abel Carlevaro</p> <p>Montevideu 1916</p> <p>† Berlim 2001</p> | <p><i>“Cuadernos didácticos”</i> (1,2,3,4) Buenos Aires, 1966-1974</p> <p><i>“Escuela de la guitarra”</i> Montevideu, 1978</p> <p>Peças para guitarra à solo, outras obras didácticas, concertos e música de câmara com guitarra.</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números romanos: <i>Posición</i>. Usa Posição/Equísono. Criador de vários termos novos dentro do vocabulário guitarrístico, necessários para a organização e sistematização de recursos técnicos inovadores e preexistentes.</p> |
| <p>Antonio Lauro</p> <p>Bolívar 1917</p> <p>† Caracas 1986</p> | <p>Numerosas obras para guitarra e outros instrumentos, música de câmara, concertos para guitarra e orquestra, música sinfónica e vocal.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>William George Leavitt</p> <p>Flint 1926</p> <p>† Framingham 1990</p> | <p><i>“A Modern Method for Guitar”</i> (1,2,3) Boston, 1966-1970</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números romanos: <i>Position</i>. Apresenta uma nova definição de Posição: esta é numerada tendo em conta o trasto anterior ao que ocupa o dedo 2. Usa a Posição/Equísono.</p> |
| <p>Charles Duncan</p> <p>1932?</p> | <p><i>“The art of Classical Guitar playing”</i> Miami, 1980</p> | <p>Usa Posição.</p> <p>Nomenclatura com números romanos. Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Ruggero Chiesa</p> <p>Camogli 1933</p> <p>† Milano 1993</p> | <p><i>“Técnica Fondamentale della chitarra”</i> (1,2,3). Milão, 1966</p> <p>Fundador da Revista “Il Fronimo”.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |

| | | |
|--|---|---|
| <p>Leo Brouwer (Juan Leovigildo Brouwer Mezquida) La Habana 1939</p> | <p>Numerosas obras de concerto e didáticas para guitarra. Música cénica, de câmara e sinfónica.</p> | <p>Usa Posição. Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Jorge Cardoso Posadas/ Misiones 1949</p> | <p><i>“Ciencia y método de la guitarra”</i> San José de Costa Rica, 1974 Numerosas obras de concerto e didáticas para guitarra. Música cénica, de câmara e sinfónica.</p> | <p>Usa Posição. Nomenclatura com números romanos: <i>Posición</i>. Usa Posição/Equísono. Também utiliza o termo <i>quádruplo</i> de Pujol, mas aplicando-o tal como o que Pujol define “<i>posición normal</i>”: quatro dedos ocupando quatro trastos consecutivos.</p> |
| <p>Ricardo Iznaola La Habana 1949</p> | <p><i>“Kitharologus - The Path to Virtuosity, On Practicing”</i> Pacific/ Missouri, 1997 <i>“The Physiology of Guitar Playing”</i> Reading, 1998 Obras para guitarra a solo e música de câmara.</p> | <p>Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Eduardo Fernández La Paz (Uruguai) 1952</p> | <p><i>“Una investigación sobre como llegar a ser guitarrista”</i> Montevideo, 2000 <i>“Ensayo sobre las obras para laúd de J. S Bach”</i> Montevideo, 2003 Obras para guitarra a solo e música de câmara.</p> | <p>Usa Posição. Nomenclatura com números romanos. Usa Posição/Equísono. Cria uma nova ferramenta didáctica denominada “<i>Operador</i>”, a qual está relacionada, até certo ponto, com a Posição; é utilizada para levar a cabo a análise dos mecanismos envolvidos na realização prática das peças musicais e é aplicável na solução de problemas técnicos.</p> |
| <p>Dusan Bogdanovic Yugoslávia 1955</p> | <p><i>“Counterpoint for Guitar”</i> Ancona, 2003 Obras cénicas e para guitarra a solo.</p> | <p>Usa Posição. Segue a definição de William Leavitt. Usa Posição/Equísono.</p> |
| <p>Scott Tennant Detroit 1962</p> | <p><i>“Pumping Nylon”</i> (1,2,3) Nova York, 1995</p> | <p>Usa Posição /Equísono</p> |

IV. O “MÉTHODE POUR LA GUITARE” DE FERNANDO SOR (PARIS, 1830)

Cerca do ano 1826, Sor começou a escrever o seu próprio método, que foi publicado originalmente em língua francesa em Paris, em 1830. Posteriormente foi traduzido para alemão e para inglês.⁸⁵ Jeffery afirma que - apesar de existirem pelo menos seis versões diferentes deste livro - a versão francesa foi a única autorizada pelo próprio Sor, a qual não seria reimpressa até a nossa época⁸⁶. Depois de comparar a versão francesa com a inglesa podemos comprovar que esta última - que é a mais difundida em todo o mundo e, em especial, nos países anglo-saxónicos - possui algumas pequenas diferenças em relação à original, não só no texto, ilustrações e exemplos musicais, como na sua estrutura, com as imagens intercaladas nos lugares correspondentes e não no final do livro, como aparecem na versão original.

Uma versão modificada do Método de Sor⁸⁷ foi editada pelo guitarrista francês Napoleon Coste (1805-1883), discípulo directo e amigo de Sor. Na realidade, esta publicação era um novo método que incorporava algumas ideias seleccionadas de Sor e não só uma edição apenas revista por Coste do método original.

De qualquer maneira este livro é interessante porque, na sua introdução, Coste não só faz uma crítica da atitude dos adversários de Sor, mas também da reacção deste último, que lamentavelmente se reflecte no seu método através de alguns parágrafos que deixam transparecer uma carga emocional negativa, inadequada a quem exerce o labor de educador. Esse facto, como o declara na Introdução, leva-o a actualizar o Método de Sor, que mais tarde foi traduzido para castelhano e conhecido popularmente como o “Método de Sor” ou *Sor-Coste*, o que ajudou a difundir o nome do seu autor e parte do seu trabalho didáctico e composicional, mas ocultou durante vários anos o conteúdo original, fruto de um particular contexto histórico, que deu lugar a certas manifestações de Sor que desagradavam a Coste:

⁸⁵ Uma versão franco-alemã foi publicada por Simrock em Bonn no ano 1831 e a tradução ao inglês de Arnold Merrick foi publicada em Londres por R. Cocks & Co em 1832. No ano 2008, o autor deste trabalho, junto ao guitarrista Eduardo Baranzano, editaram em Portugal, com a editora “Labirinto”, a primeira publicação do Método de Sor em idioma castelhano.

⁸⁶ Jeffery, Brian. “*Ferrans Sors. Compositor i Guitarrist*”. Curial, Edicions Catalanes. Publicacions de L’Abadia de Montserrat, 1982.

⁸⁷ Coste, Napoleon. “*Méthode complète pour Guitare par Ferdinand Sor*”. Éditions Henry Lemoine. Paris, 1880 (reimpressão do “*Méthode de Guitare par Ferdinand Sor*”. Schonenberger. Paris, 1851). Os “*26 Études pour la guitare / par Ferdinand Sor, revues, classées, et doigtées d’après les traditions de l’auteur par N. Coste*” integrados no final do livro, têm um particular interesse porque podem revelar intenções mais maduras de Sor, adquiridas por Coste mediante o contacto directo com o autor.

“O sucesso deste grande Artista não lhe deixou a salvo da crítica invejosa. Os problemas provocados por colegas ignorantes que não o compreendiam, amargaram-lhe o espírito e foi sob a influência destas desgostosas impressões que escreveu o texto do seu Método, no qual parecia estar mais preocupado em responder aos supostos ataques que creia sofrer, e de devolver guerra por guerra, que em desenvolver os seus preceitos e de pô-los ao alcance de todos.”⁸⁸

Vamos agora analisar o título da obra, que pode ser traduzido para português como “Método para Guitarra”. Num fragmento do referido livro, Sor considera que os autores não deveriam entender como sinónimos os termos “método”, “exercícios”, “lições” e “estudos”, e define “Método”⁸⁹ da seguinte maneira:

“Método: Tratado de princípios raciocinados nos quais se apoiam as normas que devem orientar as operações.”⁹⁰

O investigador Matanya Ophee perante este facto realiza as seguintes observações:

“Como é um volume de discussões pedagógicas, o livro pode vir a iluminar-nos sobre a filosofia do compositor/educador. Usado juntamente com a matéria musical contida nos estudos, o fim pedagógico de cada uma das peças surgiria, supostamente, claro como a água. Ou pelo menos deveria ser assim. A dificuldade radica no facto de o método de guitarra de Fernando Sor não ser um método de guitarra no sentido tradicional da palavra, apesar do seu título. É, antes, um manifesto, uma tentativa de codificar a teoria pedagógica em relação à técnica aplicada, revelando ideias numa mistura de extravagantes exageros e óbvias contradições. Muitas vezes é difícil, através deste livro, perceber exactamente quais as ideias de Sor relativas à guitarra e a sua técnica [...] o seu método não contém necessariamente instruções ou regras para realizar operações práticas. Na verdade, expressa os princípios filosóficos do autor.”⁹¹

⁸⁸ Ibidem. Pág. 1. “[...] *Les succès de ce grand Artiste ne le mirent point à l’abri de la critique envieuse. Les tracasseries qu’il eut à essuyer de la part d’ignorants confrères qui ne comprenaient pas, lui aigrirent l’esprit et ce fut sous ces fâcheuses impressions qu’il écrivit le texte de sa Méthode dans lequel il paraissait bien plus préoccupé de repousser les attaques dont il croyait être l’objet et de rendre guerre pour guerre, que de développer ses préceptes et de les mettre à la portée de tous.*”

⁸⁹ A primeira acepção no Dicionário da Língua Portuguesa (Porto Editora, Porto, 1999) define “método” como “s.m. programa que antecipadamente regulará uma sequência de operações a executar, com vista a atingir certo resultado; processo técnico de cálculo ou de experimentação; maneira ordenada de fazer as coisas; modo de proceder; processo; feição, esforço para atingir um fim; sistema educativo ou conjunto de processos didácticos; obra que contém os princípios elementares de uma ciência ou arte; ordem; prudência; circunspecção (Do gr. *méthodos*, «id», pelo lat. *methodu-*. «id»)”.

⁹⁰ Sor, Fernando. “*Méthode pour la guitare*”. Pág. 82. “Paris, 1830. *Méthode. Traité des principes raisonnés sur lesquels sont fondées les règles qui doivent guider les opérations.*”

⁹¹ Ophee, Matanya. “*Fernando Sor. The Complete Studies for Guitar*”. pág. 5. Chanterelle Verlag, Heidelberg 1997. “[...] *As a volume of pedagogical discussions, the book is able to throw a great deal of*

Por conseguinte esta obra didáctica não pode ser considerada um método convencional, como outras obras intituladas da mesma maneira, por outros músicos da sua época. No entanto, Sor achava que a maior parte destes trabalhos era um compêndio de material que não só era insuficiente para a formação de um intérprete, como, ainda pior, ocultava o objectivo final do trabalho do mesmo, vindo a ser um obstáculo para a compreensão global do binómio técnica/música por parte do estudante, tal como a sua independência de mestres com uma formação mais profunda:

“Tenho visto que a maior parte dos métodos começam onde eu inicio a terceira parte, sem aprofundar minimamente os assuntos que integram as duas primeiras partes do meu [...]” “[...] acho que um aluno ficaria menos desanimado lendo o que deve fazer, guiando-se a si próprio na ausência do professor [...]” “ Se um aluno chegasse em menos tempo ao ponto em que pudesse prescindir das suas lições, o seu exemplo animaria os que hesitam começar pelo medo de se aborrecerem durante muito tempo com princípios áridos e exercícios dos que não percebem o verdadeiro objectivo. As normas transmitidas sem se apoiar na autoridade, explicando as razões pelas quais têm sido estabelecidas, seriam melhor assimiladas se fossem recebidas através da persuasão e não simplesmente memorizadas⁹²”

light on the composer-educator's philosophy. When used in conjunction with the musical matter contained in the studies, the pedagogical purpose of each of the various pieces supposedly becomes crystal clear. Would it that this were so. The difficulty lies in the fact that regardless of its title, the guitar method by Fernando Sor is not a guitar method in the traditional sense of the word. It is rather a manifesto, an attempt to codify pedagogical theory in relation to applied technique by throwing about ideas in a hotchpotch of fanciful exaggerations and obvious contradictions. It is often difficult to understand from this book what exactly Sor's ideas were about the guitar and its technique [...] his method does not necessarily contain instructions or rules for practical operations. [...]”

⁹² Sor, Fernando. Op. cit. Págs. 35 e 36. “J’ai vu que la plupart des méthodes commencent par où je commence la troisième partie, sans s’étendre nullement sur les articles qui forment mes deux premières [...]” “[...] je crois qu’un écolier se rebuterait moins de lire ce qu’il doit faire, et dans l’absence du maître, de devenir lui-même son guide [...]” “[...] si un écolier parvenait en moins de temps à un point qui lui permit de se passer de ses leçons, son exemple encouragerait ceux qui hésitent à commencer, par la crainte d’être fatigués pendant long-temps par des principes arides et des exercices dont ils ne voient pas le véritable but.”

1. BASES FILOSÓFICAS

Tomando as palavras de Ophee, no método de Sor se reflecte a filosofia do seu autor, que para ser melhor compreendido, segundo a nossa opinião, deveria ser contemplado à luz da do movimento cultural e intelectual da **Ilustração** ou **Luzes**⁹³ e os pensamentos de Descartes e Kant, que resumiam muitas das características do mencionado movimento.

René Descartes (1596-1650). Filósofo, físico e matemático francês⁹⁴. O seu idealismo metodológico que privilegiava a razão ante os sentidos e a tradição - “penso, logo existo”⁹⁵ -, representava a tendência racionalista da burguesia do século XVII. No seu famoso “Discurso do Método” tinha formulado a proposta de um novo método que deveria servir “para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade das ciências”, como indica o título original do livro⁹⁶.

Immanuel Kant (1724-1804). Filósofo alemão de tradição racionalista que realiza uma síntese entre o empirismo inglês e o racionalismo europeu, transformando-se na encarnação filosófica da classe burguesa do século XVIII. O idealismo gnoseológico do filósofo alemão dá maior importância à forma do conhecimento, como produto espontâneo da razão, ante a matéria do conhecimento que é recebida na sensação. Aceita a concepção de um homem que cria o universo científico e o universo moral, segundo as normas da própria razão, para traduzir a experiência histórica do burguês que descobre, inventa e domina. Deus deixa de estar por trás do conhecimento científico e da vida moral.

O pensamento de Kant teve grande influência sobre a burguesia do século XVIII. Sor provinha de uma família burguesa, inserida num âmbito sócio-cultural elevado e, durante a sua educação, deve ter assimilado essa tendência filosófica, marcando a sua maneira de abordar o estudo científico da guitarra e a sua orientação como docente.

⁹³ Na página seguinte se pode ver a definição de Ilustração, dada pelo próprio Kant, embora nesta tradução ao português é usado de maneira equívoca o termo “*Iluminismo*”, como foi explicado no Capítulo I.

⁹⁴ Descartes também tinha realizado a carreira militar e escrito o *Compendium Musicae*, uma obra onde indagava as relações entre matemáticas e música.

⁹⁵ Descartes, René. “*Discours de la Méthode pour bien Conduire Sa Raison et Chercher la Vérité à travers les Sciences*». Leyde, 1637. A frase original “*Puisque je doute, je pense; puisque je pense, j'existe*”, que mais tarde aparece como: “*je pense, donc je suis*” e posteriormente traduzida para latim como “*Cogito ergo sum*”

⁹⁶ Ibidem.

2. SOR E A ILUSTRAÇÃO

Kant na sua “Resposta à pergunta: que é o Iluminismo?”⁹⁷, escrito seis anos depois do nascimento de Sor, definia a Ilustração da seguinte maneira:

“O Iluminismo é a saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Tal menoridade é por culpa própria se a sua causa não reside na falta de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo sem a orientação de outrem. *Sapere aude!* Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo.

[...] Por meio de uma revolução poderá talvez levar-se a cabo a queda do despotismo pessoal e da opressão gananciosa ou dominadora, mas nunca uma verdadeira reforma do modo de pensar. Novos preconceitos, justamente como os antigos, servirão de rédeas à grande massa destituída de pensamento. Mas, para esta ilustração, nada mais se exige do que a liberdade; e, claro está, a mais inofensiva entre tudo o que se pode chamar liberdade, a saber, a de fazer um uso público da sua razão em todos os elementos. Mas agora ouço gritar de todos os lados: não raciocines! Diz o oficial: não raciocines, mas faz exercícios! Diz o funcionário de Finanças: não raciocines, paga! E o Clérigo: não raciocines, acredita! (Apenas um único senhor no mundo diz: raciocinaí tanto quanto quiserdes e sobre o que quiserdes, mas obedecei!) Por toda a parte se depara com a restrição da liberdade. Mas qual é a restrição que se opõe ao Iluminismo? Qual a restrição que não o impede, mas antes o fomenta? Respondo: o uso público da própria razão deve sempre ser livre e só ele pode levar a cabo a Ilustração.”⁹⁸

Das declarações de Sor, no início do seu Método, pode inferir-se que Sor pensa que a maior parte dos guitarristas se encontram num estado que poderia ser considerado de *menoridade*, onde podemos ver reflectidas algumas das ideias que Kant sustenta:

“Ao escrever um método, só pretendo falar do sistema que uso para tocar, o qual tenho estabelecido baseando-me nas minhas reflexões e experiência. Aqueles que considerarem alguns dos meus preceitos contraditórios às práticas adoptadas até agora por guitarristas - que, por causa de uma **submissão cega e um respeito religioso pelos seus mestres, têm seguido as**

⁹⁷ Kant, Emanuel. “*A paz perpétua e outros opúsculos*”. Pág. 11. Prússia, 1784. Versão portuguesa, Edições 70. Lisboa, 1989.

⁹⁸ Ibidem. Pág. 13.

suas máximas sem examinar o fundo - equivocar-se-iam vendo neles uma atitude de oposição.”⁹⁹

As duras palavras de Sor dirigidas aos guitarristas da sua época: “submissão cega” e “respeito religioso”, coincidem perfeitamente com as reflexões de Kant:

“A preguiça e a cobardia são as causas por que os homens em tão grande parte, após a natureza os ter há muito libertado do controlo alheio (*naturaliter maiorennnes*), continuem, no entanto, de boa vontade menores durante toda a vida; e também por que a outros se torna tão fácil assumirem-se como seus tutores. É tão cómodo ser menor. [...] É, pois, difícil a cada homem desprender-se da menoridade que para ele se tornou quase uma natureza. Até lhe ganhou amor e é por agora realmente incapaz de se servir do seu próprio entendimento, porque nunca se lhe permitiu fazer uma tal tentativa. Preceitos e fórmulas, instrumentos mecânicos do uso racional ou, antes, do mau uso dos seus dons naturais são os grilhões de uma menoridade perpétua.”¹⁰⁰

Sor, na “Conclusão”, insiste sobre o mesmo tema:

“[...] a submissão cega da razão degrada o espírito humano, e ainda muito mais quando esta tem lugar a expensas dos dogmas religiosos.”¹⁰¹

O estudioso das ciências ou das letras - a quem Kant chama erudito - teria por vocação e por missão partilhar com os seus leitores, ouvintes ou estudantes, as suas indagações e questionamentos, as suas hipóteses e teses (sempre provisórias e passíveis de submeter-se à crítica), as suas dúvidas e incertezas perante o território do saber que ele próprio investiga:

“ [...] como erudito, tem plena liberdade e até a missão de participar ao público todos os seus pensamentos cuidadosamente examinados e bem-intencionados sobre o que de erróneo há naquele símbolo, e as propostas para uma melhor regulamentação das matérias.”¹⁰²

⁹⁹ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 1. “*En écrivant une Méthode, je n’entends parler que de celle que mes réflexions et mon expérience m’ont fait établir pour régler mon jeu; si certains préceptes sont en contradiction avec l’usage adopté jusqu’ici par des guitaristes qui, par une soumission aveugle, et par un respect religieux pour leur maîtres, ont suivi leurs maximes sans en examiner le fond, ils auraient tort de me supposer un esprit d’opposition.*”

¹⁰⁰ Kant, Emanuel. Op. cit. Pág 11 e 12.

¹⁰¹ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 82. [...] “*la soumission aveugle de la raison dégrade l’esprit humain*” [...]

Podemos encontrar claramente esta atitude em Sor:

“Tenho sempre dito aos meus alunos de canto e de guitarra: «Quando eu lhes disser para seguir algum preceito, nunca acreditem, simplesmente, pela minha autoridade. Perguntem-me o motivo. **Se eu não tiver capacidade suficiente para satisfazê-los deverão diminuir muito a confiança com que me honram, em benefício da ciência**»”¹⁰³

“Peço ao leitor que examine bem as minhas ideias e que não as condene sem tê-las julgado. **Posso enganar-me e errar como qualquer pessoa**, mas vou com boa fé e, como tentei demonstrar o exposto, não poderia admitir uma opinião contrária que não fosse defendida através de uma demonstração racional.”¹⁰⁴

“Respeite o público e não lhe entregue o brinquedo da sua ignorância. Se tem a obrigação de ensinar, siga um dos métodos que provem que o autor tem raciocinado correctamente”¹⁰⁵

Do ponto de vista kantiano, erudito é o indivíduo que coloca a realidade, metodologicamente, sob o crivo crítico da dúvida, sujeitando-se sempre a novas indagações sobre os seus escritos, sobre os critérios que pautaram a sua investigação, sobre as fontes e os recursos de que se valeu para sustentar publicamente a sua credibilidade.

Sor aprecia a erudição, e ele próprio deseja ser um *erudito* no sentido kantiano, como podemos apreciar através da leitura do seu Método, imbuído do espírito da Ilustração. O mestre consegue-o mercê das explicações e demonstrações, embora a falta de clareza, alguns erros e a mistura com temas heterogêneos, alheios ao domínio técnico-instrumental criem, por vezes, uma certa confusão no leitor.

Voltando ao título do livro, Dell’Ara¹⁰⁶ afirma que, de facto, como temos exposto anteriormente, Sor não escreveu um Método no sentido estrito da palavra. Não

¹⁰² Kant, Emanuel. Op. cit. Pág. 14.

¹⁰³ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 36. “*J’ai toujours dit à mes écoliers, soit de chant ou de guitare: «Lorsque je vous dirai d’observer tel ou tel précepte, ne me croyez jamais d’autorité, demandez m’en la raison; et si je n’en ai pas d’assez puissante pour vous satisfaire, vous devez diminuer beaucoup la confiance dont vous m’honorez à l’égard de la science.»*”.

¹⁰⁴ Ibidem. Pág. 86. “*J’engage le lecteur à bien examiner mes raisonnemens, et à ne pas les sanctionner sans les avoir jugés. Je puis me tromper, je ne suis pas plus exempt d’erreur qu’un autre, mais je suis de bonne foi, et, puisque je tâche de démontrer ce que j’avance, je ne pourrais admettre une opinion contraire qu’en vertu d’une démonstration raisonnée*”.

¹⁰⁵ Ibidem. Op. cit. Pág. 78. “*Respectez le public, et ne le rendez pas le jouet de votre ignorance. Si vous êtes obligé d’enseigner, suivez une des méthodes qui prouvent que l’auteur a bien raisonné*”

é uma compilação de materiais técnico-musicais ordenados de maneira que possam orientar o estudante para resolver gradualmente as dificuldades, tal como já tinham apresentado outros guitarristas, mas sim um autêntico Tratado, o primeiro da história da guitarra.¹⁰⁷

Ophee, num artigo, tece o seguinte comentário:

“A verdadeira natureza do método de Sor não foi compreendida por muitos estudiosos. A razão está no facto que simplesmente não é um método com o qual se possa aprender a tocar a guitarra.”¹⁰⁸

Perguntamo-nos: qual é o método com que se pode aprender a tocar um instrumento musical sem uma atitude participativa...?

O artigo continua realizando uma série de observações sobre a psicologia do autor, e até sobre uma suposta paranóia que o leva a confrontar-se com outros guitarristas da sua época, tornando complexa a leitura para o estudante que procura resultados imediatos. Riboni¹⁰⁹ defende a posição de Ophee, acrescentando que a animosidade das argumentações de Sor estão impregnadas do “*esprit de rationalité*” de uma típica “*querelle*” parisiense. Do nosso ponto de vista, estas observações podem ser correctas, mas não devemos subestimar o escritor nem esquecer que - como é expresso em várias partes do método - não deixou estas impressões de maneira involuntária ou sem reparar nas possíveis consequências, antes pelo contrário.

Para a burguesia francesa, a guitarra era o instrumento na moda e tudo o que estivesse relacionado com ela era de interesse. O autor sabia perfeitamente que os potenciais leitores do seu método conheciam previamente outras publicações do género, que continham tudo o que pudesse faltar nele e que muitos deles já haviam tido a possibilidade de presenciar a sua actuação em concertos públicos. No entanto, nos

¹⁰⁶ Dell’Ara, Mario. “*Metodi e tratatti. La chitarra. A cura de Ruggero Chiesa*”. Pág. 253. EDT. Torino, 1990. Pág. 253.

¹⁰⁷ A primeira acepção no Dicionário da Língua Portuguesa (Porto Editora. Porto, 1999) define “tratado” como: “Estudo ou obra escrita sobre tema científico, artístico, etc.”

¹⁰⁸ Ophee, Matanya. “*Il toco appoggiato. Precisazione e argomenti storici*”. “*Il Fronimo*”. Suvini Zerboni. Milão, 1983. “*La reale natura del método di Sor non era stata compresa da molti studiosi. La ragione sta nel fatto che esso semplicemente non è un método com cui si possa imparare a suonare la chitarra.*”

¹⁰⁹ Riboni, Marco. “*Fernando Sor e il Méthode pour la Guitare*”. Pág. 389, em Gásser, Luís. “*Estudios sobre Fernando Sor*”. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2003.

últimos anos da sua vida, compôs os estudos introdutórios ao estudo da guitarra Op. 60, consciente da necessidade de prover, aos novos estudantes, de um material que os guiasse pelo caminho claro e definido da sua escola, sem ter que estudar profundamente o seu Método, mas deixando claro - na introdução a estes estudos - que, por trás dessa publicação, não havia uma motivação comercial.

Sor quer defender os ideais dos quais está plenamente convicto, que pode apoiar com as suas virtudes composicionais e interpretativas e, ao mesmo tempo, preencher um espaço sobre o qual os guitarristas ainda não se tinham debruçado. Cinco anos antes da publicação do método de Sor e, elogiando a sua música, Aguado tinha dito:

“Mas, pela razão de que esta música é tão boa e tão novo o modo de tocá-la como corresponde, seria necessário um método que a explicasse. Não sei se Sor o terá escrito (pelo menos não tenho notícias da sua publicação). Se isto se efectuasse, de mais nada necessitariam os amadores.”¹¹⁰

Existem artigos - como os que vimos anteriormente, de Coste, Ophee e Riboni - nos quais é destacado o forte desprezo que demonstra Sor, no seu Método, pela maneira de proceder de alguns guitarristas profissionais, acusando acidamente alguns, de ignorantes e outros, de mercantilistas. Consideramos necessário equilibrar estas observações, já que também no mesmo livro, Sor faz um julgamento positivo da obra de guitarristas como Moretti, Carulli¹¹¹, Carcassi e, especialmente, de Aguado, cujos métodos e estudos também estavam à venda em Paris naqueles anos, e não deixavam de ser concorrência. O artista catalão apreciava abertamente algumas obras destes três últimos guitarristas/compositores. Muitas delas ainda são incluídas nos programas dos conservatórios actuais e achamos que é suficiente prova de qualidade que as composições destes autores tenham perdurado cerca de dois séculos no repertório guitarrístico.

¹¹⁰ Aguado, Dionisio. “*Escuela de Guitarra*”. Madrid, 1825. Pág. 1. “*Pero por lo mismo que esta música es tan buena, y tan nuevo el modo de tocarla como corresponde, se hacía necesario un método que la explicase. No sé si dicho Sor le habrá escrito (por lo menos su publicación no ha llegado á mi noticia); si esto se efectuase, nada mas necesitaríamos os aficionados.*”

¹¹¹ Sor, Fernando. Op. Cit. Pág. 79, nota de rodapé: “*Certains duos de Carulli sont du nombre*”. Sor recomenda os duos de Carulli apesar de rivalizar com ele, tal como destaca Paul Sparks: “*The whole op. 48 is seen to be an ironic comment on the “easy” guitar music that was being produced by rival Parisian teacher-composers such as Carulli*”. Gásser, Luís. Op. cit. Sparks, Paul. *The guitar variations of Fernando Sor*. Pág 441.

Impulsionado por um sentimento, que no romantismo será generalizado e exacerbado, ataca os guitarristas que não entregavam o melhor da sua capacidade compondo ou arranjando materiais para as massas ávidas de comprar música fácil, considerando-os mercantilistas:

“Em vez de “estudar” o Método do Sr. Carulli, desfigurará o seu texto fazendo um resumo, para que a sua obra, menos volumosa, seja reputada como mais simples. Assim um editor terá menos dificuldades para a comprar”¹¹²

3. PRECEITOS PRINCIPAIS

Com o passar do tempo, alguns dos preceitos de Sor chegaram a ser de domínio popular, para alguns de origem anónima, e assumidos por uma infinidade de professores que lhe sucederam. Mas, em parte graças aos seus esforços, o estudo da guitarra actual abrange uma grande bagagem de conhecimentos teórico-práticos, pelo que merece o mais alto respeito e reconhecimento.

Entre o amplo leque de temas tocados por Sor no seu Método encontram-se:

3.1. Construção de guitarras.

Oferece soluções alternativas e nomeia alguns *luthiers* destacados da época, dando informação de grande interesse prático na sua época e histórico hoje em dia.

3.2. Colocação do instrumento.

Realiza uma proposta de como deveria situar-se a guitarra em relação ao executante para otimizar os mecanismos, criando uma comparação artificiosa com a postura habitual dos teclistas: um pianista senta-se frente ao dó central do piano para dar as mesmas possibilidades de execução a ambos os braços; a partir daí, deduz que a metade da corda vibrante da guitarra deveria ficar ao meio do corpo, sem ter em conta que a guitarra não é um instrumento simétrico como o piano¹¹³. Concluindo que: “para isso, não encontrei nada melhor que pôr uma mesa a minha frente”¹¹⁴.

¹¹² Ibidem. Pág. 77. “*Au lieu «d’étudier» celle de M. Carulli, il en défigurer le texte en en faisant un extrait, pour que son ouvrage, étant moins volumineux, soit réputé plus simple, et qu’un éditeur fasse moins difficultés pour le lui acheter*”

¹¹³ Se tal teoria se aplicasse ao violino, o resultado seria uma posição talvez similar do *kemanjá*, o *kemenche* da Ásia Menor, instrumento de corda friccionada do tamanho de um pequeno violino, que se toca apoiado sobre a perna esquerda, postura que se adapta ao estilo e às necessidades técnicas da música folclórica dessa região, muito afastadas das do violino e da música erudita ocidental.

¹¹⁴ Sor, Fernando. Op. cit. Págs. 11 e 12.

3.3. Uso do *Tripodison*.

Na introdução da sua Fantasia Elegíaca Op. 59 (1836), declara que o Tripé de Aguado ou *Tripodisón* era a melhor solução para a colocação da guitarra quando, no seu método, já tinha explicitado a sua experimentação com uma mesa para conseguir o apoio para a guitarra e a postura corporal adequados. Em relação a este ponto, Ophee sustém que Sor nunca usou este sistema de apoio numa mesa, como se pode ver nas ilustrações do seu método, porque o musicólogo belga François-Joseph Fétis, ouvinte e observador atento dos concertos de Sor, nunca fez nenhum comentário sobre este aspecto. Se tivesse usado uma posição fora do normal, tal facto haveria causado alguma surpresa e, seguramente, Fétis teria-o registado. Para corroborar esta ideia, podemos referir-nos à frase de Aguado:

“Os que tenham ouvido o Sr. Fernando Sor, recordarão que habitualmente apoiava a parte côncava E.F. da guitarra (lâmina 1) sobre a perna esquerda, e, sobre a direita, o ponto H, união das ilhargas.”¹¹⁵

Na nossa opinião, Sor queria dar outras saídas, estimular a imaginação dos guitarristas apresentando novas possibilidades. Não consideramos que a sua ideia era enganar a alguém, embora talvez quisesse, isso sim, *provocar* os instrumentistas, incentivando-os a buscar novas soluções, a pensar, a raciocinar livremente, fomentando a sua *maioridade* no sentido kantiano. A técnica clássico-romântica ainda não estava suficientemente *standardizada* e não havia uma vasta experiência nem estudos profundos sobre ela, pelo que não podemos ver com olhos do século XXI as vivências de Sor. Foi ele um dos pioneiros, tal como Aguado, um dos precursores de todos os nossos mestres actuais.

3.4. Posturas corporais.

Faz uma observação crítica sobre as posturas mais habituais dos guitarristas italianos e franceses, que considera pouco ergonómicas e funcionais, apoiando-se em explicações gráficas e geométricas. Sobre este ponto, vemos a problemática desta forma:

¹¹⁵ Aguado, Dionisio. “*Escuela de Guitarra*”. Pág. 4. Paris, 1820. “*Los que hayan oído á D.n Fernando Sor se acordarán de que solía generalmente apoyar la parte cóncava E.F. de la guitarra (lámina 1ª) sobre el muslo izquierdo, y sobre el derecho el punto H, union de los aros*”.

[Diferentes posturas] “São funcionais se permitem a realização das manobras técnicas necessárias ligadas a um certo estilo, pelo que não deixam de ser válidas neste campo, desde que satisfaçam os objectivos previstos. Um observador imparcial pode notar a falta de naturalidade [ou não] na posição geral do instrumentista, que pode ser evidenciada retirando a guitarra no acto da sua execução. O instrumento pode ocultar ou servir de justificação para uma atitude corporal incorrecta, como o observou Dominique Hoppenot.”¹¹⁶

3.5. Funcionamento de ambas as mãos.

Utiliza uma argumentação que tem origem no seu conhecimento empírico, embora baseia a sua demonstração em estudos geométricos. Quando trata da problemática da mão esquerda, introduz, entre explicações puramente técnicas, alguns relatos anedóticos sobre as suas experiências, durante diálogos com outros guitarristas, mais próprios de um ensaio biográfico que de um método ou tratado.

3.6. Colocação do polegar esquerdo.

Uma das questões que produzia maior atrito nas discussões com outros guitarristas era a colocação deste dedo que, para Sor, nunca deveria actuar sobre as cordas, no diapasão, recurso que era bem visto por muitos guitarristas da sua geração (em especial nas cordas graves), entre eles os famosos Carulli e Giuliani. Esta ideia não era original de Sor, porque Francesco Molino, anteriormente, não aprovava o uso do polegar calcando as cordas sobre a escala. Sor, não fala, em nenhum momento, de Molino. Recomenda a sua colocação na parte posterior do mastro, formando um anel com o dedo 2.

3.7. Forma de atacar as cordas e qualidade do som.

Continua com as demonstrações matemáticas, mas torna-se mais simples perceber a sua intenção através do texto do que através das ilustrações, por vezes confusas.

3.8. Efeitos tímbricos e composição.

Apresenta um recurso, em voga na época, da imitação de diferentes instrumentos, mudando o timbre mediante o tipo de ataque - onde acha útil, excepcionalmente, o uso de pouca unha -, concebendo a guitarra como um instrumento no qual se podia realizar uma espécie de *orquestração*. Como era tradicional desde a antiguidade, entre os músicos profissionais não estavam ainda muito diferenciadas as

¹¹⁶ Barceló, Ricardo. “Adestramento Técnico para Guitarristas”. Real Musical. Madrid, 2001.

categorias de instrumentista e compositor; ambas estavam ligadas. Por este motivo, Sor dá conselhos e exemplos para conseguir os melhores resultados, indicando que não é suficiente a mera mudança tímbrica para conseguir um bom efeito. Para este fim, as passagens devem estar escritas de acordo com os recursos idiomáticos de cada um dos instrumentos imitados. Na sua música não aparecem indicações relativas às partes destinadas à imitação instrumental, e ainda menos qual o instrumento imitado. Isto pode-se entender como uma prática deixada livremente à vontade do intérprete, não obrigatória, ou como confiança, talvez por vezes excessiva, na capacidade de discernimento dos seus intérpretes.

3.9. Uso das unhas.

Também aqui se encontra uma das ideias de Sor mais difundidas e pior compreendidas, sobre a execução com unhas que agora transcrevemos, pela sua importância:

“Nunca ouví um guitarrista que tocasse de uma maneira suportável se o fazia com unhas; [...] nos fortes ouvia-se mais o ruído das unhas contra a corda do que o próprio som da corda”¹¹⁷

Destas manifestações, pode deduzir-se que o que Sor não aprova, na realidade, não é o uso das unhas, mas o uso incorrecto delas, porquanto muitos guitarristas, aparentemente, ainda não tinham encontrado a maneira adequada de produzir um som limpo e de boa qualidade usando as unhas. Por esta razão, tinha alguns preconceitos relativos a esta prática. Contudo, quando Aguado tocou uma composição de Sor na sua presença, disse a esse respeito:

“Com algum esforço conseguiu tocar muito nitidamente todas as notas. E se as unhas não lhe permitiam expressar da mesma maneira do que eu, tocava com uma expressão que não a desvirtuava em absoluto”¹¹⁸

Portanto, e apesar de manter as suas ideias, não se coloca numa posição fechada: não aprova normalmente o uso das unhas, mas louva Aguado pelo bom uso que faz delas, deixando implicitamente o caminho aberto para os seguidores deste mestre.

¹¹⁷ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 22

¹¹⁸ Ibidem

3.10. Conhecimento do diapasão e domínio das escalas diatónicas.

Considera fundamental o conhecimento perfeito das escalas maiores e menores, para orientar a digitação, sendo as referencias musicais mais importantes que as mecânicas. A digitação deveria ser guiada a partir dos padrões intervalares das escalas nas diferentes tonalidades, dando especial importância às terceiras e as sextas.

3.11. Digitação de ambas as mãos.

Desenvolve uma teoria de digitação, quer para as melodias quer para os acordes, baseada fundamentalmente na distribuição das terceiras e as sextas, que é dependente da afinação convencional da guitarra. Para tal efeito, destina uma importante parte do livro, sendo a teoria ilustrada com numerosos exemplos práticos.

3.12. Movimentos do cotovelo.

Destaca a importância da colaboração dos movimentos do cotovelo para a adequada colocação dos dedos da mão esquerda. No séc. XX, esta importante ideia é retomada por Abel Carlevaro, para desenvolver - basicamente - os conceitos de apresentação longitudinal e transversal da mão esquerda em relação à escala da guitarra.

3.13. Harmónicos.

Neste capítulo fica em evidência que naquele momento a produção de sons harmónicos ainda não estava suficientemente difundida nem explorada. Descreve minuciosamente a forma de produzir os harmónicos naturais e oitavados. Sor, no seu método, admite que pode falhar nas suas observações - como bom seguidor da filosofia kantiana -, e de facto, chega a conclusões erradas sobre a origem dos harmónicos, ficando patente o seu desconhecimento dos pontos nodais e das teorias acústicas sobre os harmónicos, desenvolvidas principalmente por J. Wallis (1616-1703, J. Sauveur (1653-1706) e D. Bernoulli (1700-1782).

3.14. Acompanhamentos e transcrições.

Como vimos antes, Sor considerava que os guitarristas deviam dominar não só a interpretação, mas também aspectos relacionados com a composição. Dá sugestões e exemplos práticos de como realizar de maneira adequada transcrições perfeitamente funcionais para guitarra, sem alterar o sentido original da música arranjada, proveniente de diferentes fontes.

3.15. Uso do anelar.

Dá indicações para obter uma colocação da mão que permita um bom funcionamento deste dedo, que considera desfavorecido anatomicamente. Não proíbe o

seu uso, mas recomenda limitar a sua utilização à execução de acordes e situações excepcionais, dando sempre prioridade aos restantes dedos da mão direita.

3.16. Conselhos.

Apresenta um conjunto de doze recomendações que condensam uma série de hábitos positivos, para favorecer à consecução de uma sólida técnica guitarrística.

4. RECENSÃO.

O que nos chama a atenção, depois deste relatório de conteúdos do método de Sor, é a ausência total de qualquer tipo de referência relativa à Posição, como era habitual nos métodos desta época, tendo em conta a grande quantidade de elementos técnicos referidos nele. Este facto é, pelo menos, curioso, e suscita muitas dúvidas sobre o motivo desta estranha omissão:

- Desconhecia Sor o conceito de Posição?
- Era uma prática tão generalizada que tornava desnecessária qualquer explicação?
- Achava que não tinha utilidade prática dentro da técnica que preconizava?
- Pensava que era um conceito erróneo dentro dos seus parâmetros técnicos e, em consequência, não tinha sentido falar do mesmo no seu trabalho?
- Utilizava algum Sistema Posicional?

Cremos que as quatro últimas perguntas podem ter uma resposta afirmativa, sendo elas complementares por diversas razões, que serão expostas ao longo desta dissertação para tentarmos desvendar este pequeno mistério, sobre o qual não conhecemos investigações anteriores.

V. ORIGEM E EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE POSIÇÃO

1. ANTECEDENTES

Para encontrar os primeiros dados relativos a um uso técnico relacionado com o conceito de Posição na guitarra, temos que remontar aos alvares da guitarra barroca, quando a guitarra de quatro ordens ainda coexistia com ela, partilhando os mesmos cenários e também a prática do toque rasgueado, utilizado frequentemente pelos cantores populares, para realizar o acompanhamento de canções. Quando se acrescentou a quinta ordem à guitarra renascentista, começou uma etapa de transição em direcção à guitarra barroca de cinco ordens, como Bordas e Arriaga afirmam:

“A musicologia moderna normalmente admite que tal instrumento [a guitarra barroca] foi o resultado da adição de uma ordem à guitarra renascentista, de quatro ordens¹¹⁹,”

Este novo instrumento tornou-se num elemento muito eficaz para integrar conjuntos instrumentais, levando a cabo o recheio harmónico que no futuro seria denominado *continuo*.

1.1. *Puntos* e Alfabeto

O tratado mais antigo conhecido actualmente para a guitarra de cinco ordens, onde se recomenda um novo sistema de notação que emprega números para identificar certos acordes que denomina “*puntos*” - mais ou menos equivalente ao posteriormente chamado *Alfabeto Italiano* - é o do Dr. Joan Carles Amat (1572 - 1642), cuja data de primeira edição se pode estabelecer cerca do ano 1596¹²⁰.

O sistema de notação italiano que usava letras para representar a disposição dos dedos sobre trastes para produzir determinados acordes, foi denominado *Alfabeto*, ou

¹¹⁹ Bordas, Cristina - Arriaga, Gerardo. “*La Guitarra Española*”. Pág. 69. The Metropolitan Museum of Art, New York - Museo Municipal, Madrid - 1991~1992. Madrid, 1991. “*La musicología moderna suele admitir que tal instrumento fue el resultado de la adición de un orden de cuerdas a la guitarra renacentista, de cuatro.*”

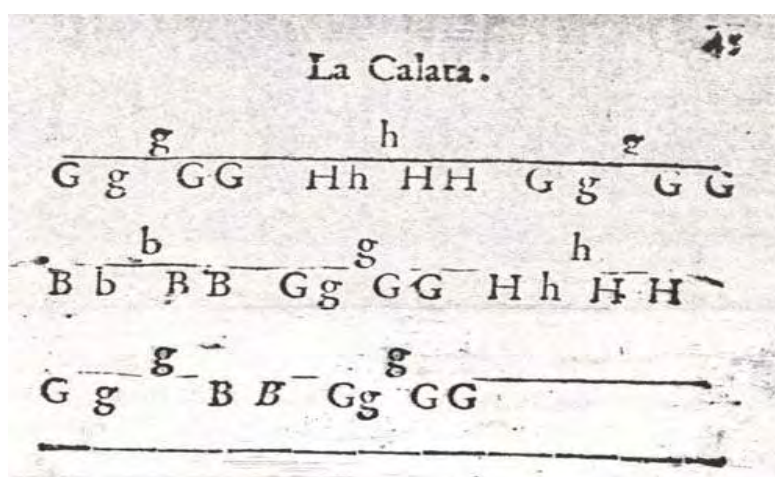
¹²⁰ Amat, Joan Carles. Op. cit.

Abecedário de Montesardo, por causa do livro que publicou Girolamo Montesardo¹²¹ no ano 1606, que usava originalmente as letras do alfabeto e outros signos.

| + | A | B | C | D | E | F | G | H | I | K | L | M | N | O |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 2 | 3 | 0 | 0 | 0 | 2 | 3 | 1 | 0 | 1 | 3 | 1 | 3 | 1 |
| 2 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 | 2 | 3 | 3 | 2 | 3 | 1 | 1 | 1 | 0 |
| 0 | 0 | 0 | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 3 | 2 | 3 | 0 | 3 | 1 | 0 |
| 0 | 0 | 1 | 3 | 1 | 3 | 0 | 1 | 3 | 2 | 2 | 3 | 4 | 1 | 3 |
| 0 | 3 | 0 | 2 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 1 | 3 | 3 | 4 | 3 |

| P | Q | R | S | T | V | X | Y | Z | & | Con | Ron |
|---|---|-----|---|---|---|---|---|---|---|-----|-----|
| 3 | 4 | 2 | 2 | 4 | 4 | 2 | 5 | 3 | 4 | 2 | 3 |
| 3 | 4 | 4 | 2 | 2 | 4 | 4 | 5 | 5 | 3 | 2 | 3 |
| 1 | 3 | [4] | 4 | 2 | 2 | 4 | 4 | 5 | 1 | 4 | 5 |
| 1 | 2 | [4] | 5 | 2 | 2 | 3 | 3 | 5 | 2 | 5 | 6 |
| 1 | 2 | 2 | 4 | 5 | 2 | 2 | 3 | 3 | 1 | 3 | 5 |

Fig. V-1. Quadro. *Alfabeto* de Montesardo.



Ex. V-1. “*La Calata*”. Girolamo Montesardo. *Alfabeto*.

¹²¹ Montesardo, Girolamo. “*Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola*”. Florença, Christofano Farescotti, 1606.

Segundo James Tyler, o vestígio mais antigo do uso do Alfabeto italiano, procede de Nápoles e não de Florença, como se pensava até há pouco tempo.¹²²

As primeiras referências que temos actualmente relativas ao uso deste sistema procedem de um manuscrito de Caccini (1545-1618), *Amarilli, mia bella*¹²³, do ano (ca.)1580, como afirma Tyler:

“O preciosos manuscritos que são apresentados neste artigo datam de cerca do ano 1580 até aproximadamente o ano 1615, estes são as mais antigas fontes conhecidas do *alfabeto*”¹²⁴,

Assim, podemos considerar que a mudança do pensamento contrapontístico ao pensamento harmónico pode ter surgido cerca do ano 1570.

A guitarra de cinco ordens, também chamada “guitarra espanhola” pelos italianos, foi introduzida em Itália provavelmente no último quarto do século XVI durante a ocupação de Nápoles pelos espanhóis, o que intensificou a interactividade cultural das duas regiões. O primeiro esboço do que ia ser posteriormente a notação do *continuo* - chamado Alfabeto - surgiu em Nápoles, durante a dominação espanhola. Inicialmente, estava ligado a canções ligeiras como a Napolitana, Villanella, Villanesca e outras formas originárias principalmente de Roma e Nápoles, de onde se pode deduzir a singular importância das práticas de acompanhamento instrumental do canto tradicional do sul de Itália no desenvolvimento do Alfabeto napolitano. Como exemplo, podemos ver um fragmento da obra de Luca Marenzio (ca.1553 - 1599) “*Dicemi la mia stella*”¹²⁵ onde na parte do canto estão incluídos os acordes do *Alfabeto*.

¹²² Tyler, James. “The role of the guitar in the Rise of de Monody: The Earliest Manuscripts. *Journal of Seventeenth-Century Music*”. Issn: 189-747X. Board of Trustees of the University of Illinois. Volume 9, Nº 1.

¹²³ Carter, Tim. “Caccini’s *Amarilli, mia bella*: Some Questions (and a Few Answers)”, *Journal of the Royal Musical Association* 113/2 Pág. 250. Oxford, 1988.

¹²⁴ Tyler, James. Op. cit. Pág. 7. “Conclusions. The precious manuscripts discussed in this paper date from the mid-1580s through about the first decade and a half of the seventeenth century; they are the earliest known sources of *alfabeto*”.

¹²⁵ Marenzio, Luca. Fragmento das partes de *alto e basso* de “*Dicemi la mia stella*”, impressa em 1584. Bolonia, Biblioteca Universitária, secção Musical. MS 177/IV, ff. 7v-8.

a b a c a g a

Di - ce - mi la mia stel - la Con u - mi - le fa - vel -

Di - ce - mi la mia stel - la Con u - mi - le fa - vel -

Di - ce - mi la mia stel - la Con u - mi - le fa - vel -

b a (sic.) i a b

la: A - man - te mio do - glio - so, Pren - di, ti pre - go, o - mai

la A - man - te mio do - glio - so, Pren - di, ti pre - go, o - mai

la A - man - te mio do - glio - so, Pren - di, ti pre - go, o - mai

g b c a

o - mai o - mai qual - che ri - po - so.

o - mai o - mai qual - che ri - po - so.

o - mai qual - che ri - po - so.

Ex. V-2. “*Dicemi la mia stella*”. Luca Marenzio. Bolonha, 1584.

1.2. Tablaturas. Números e letras.

A tablatura foi usada pela primeira vez na guitarra no ano 1546, quando Alonso Mudarra incluiu, no seu livro de música para vihuela,¹²⁶ algumas peças originais para

¹²⁶ Mudarra, Alonso. “*Tres libros de música en cifras para vihuela*”. Sevilla, 1546.

guitarra de quatro ordens - que hoje conhecemos como renascentista -, utilizando a tablatura italiana, tal como era habitual na vihuela e, antes desta, no alaúde renascentista. Mais tarde, a cifra (números) e a tablatura francesa (letras) foram herdadas e adaptadas para a escrita de música destinada à guitarra barroca.

A cifra, pelo facto de ser um tipo de notação directa, codifica referências mecânicas, mas não é propriamente um Sistema Posicional. A maior parte dos signos representa diferentes lugares precisos no diapasão - definidos pela *grelha* formada pelas cordas e os trastos, que estruturam uma espécie de sistema de coordenadas -, mas os símbolos utilizados não marcam uma determinada altura do punho esquerdo, já que frequentemente fica em aberto a possibilidade de escolher calcar uma corda com qualquer um dos dedos. Embora o executante não tenha a necessidade de decidir, à partida, em que cordas devem ser executadas determinadas passagens - já que esse dado é fornecido pela tablatura -, em muitas oportunidades deverá investir algum tempo para escolher a digitação mais adequada, revelando - por meio da dedução - a lógica técnico-mecânica subjacente, considerando que os autores eram também instrumentistas. Portanto, na cifra não existe informação suficiente para orientar a altura do punho esquerdo, nem para guiar perfeitamente a disposição dos dedos sobre as cordas.

Para transformar a cifra num Sistema Posicional completo, do género da Posição/Equísono de Aguado¹²⁷, seria necessário acrescentar a digitação da mão esquerda.

1.3. Tablaturas. Alfabeto. Estilo Misto.

A bagagem técnica e musical da guitarra continuou então a sua evolução e, cerca do ano 1630, Paolo Foscari, publica o primeiro livro onde aparece o *estilo misto*¹²⁸, que consiste em combinar a técnica do rasgueado com a técnica do *pizzicato*, ou seja, do dedilhado à maneira do alaúde. O Alfabeto mantém-se dentro deste sistema, mas com ligeiras modificações e novos símbolos¹²⁹.

¹²⁷ Explicitada no Glossário e da que trataremos mais adiante, em “O Sistema Posicional nos guitarristas contemporâneos de Sor”.

¹²⁸ Foscari, Giovanni Paolo. “*Il primo, secondo, e terzo libro della Chitarra Spagnola*”. Roma, ca. 1630. O estilo misto só aparece no “*Terzo Libro*”, o “*Primo*” e o “*Secondo Libro*” só contêm peças com o *Alfabeto*.

¹²⁹ Por finais do século XVI começaram a difundir-se por toda Itália e Espanha os novos e práticos sistemas notacionais que codificavam a construção de alguns acordes. Contudo, tal não aconteceu em

No tratado de Foscarini os acordes, representados mediante letras (Alfabeto), de formato invariável da mão esquerda, que explicita através da tablatura, estão completamente digitados por meio de pequenos pontos: um ponto, dedo 1, dois pontos, dedo 2, e assim sucessivamente¹³⁰, tal como já tinha feito Amat com números (Puntos), em 1596.



Fig. V-2. "Alfabeto". Paolo Foscarini.
"Li cinque libri della chitarra alla spagnoia". Roma, 1640.

França, que conservou a sua tablatura tradicional. Esse facto talvez foi provocado pelas características da mesma, que usa letras e não números tal como as tablaturas espanhola e italiana. A utilização do Alfabeto no novo estilo misto ocasionaria seguramente bastantes problemas de leitura, pelas possíveis confusões com as mesmas letras cumprindo diferentes funções (dificuldade extensível às tablaturas inglesa e alemã), mas que poderiam ser também só atribuídas à idiossincrasia cultural francesa. Pode deduzir-se também um paralelismo com o sistema notacional numérico dos Puntos de Amat que, seguindo o mesmo tipo de raciocínio, não vingou quando apareceu o estilo misto, porque usava números árabes para representar os diferentes *puntos* da guitarra num país onde a *cifra* tradicional definia os trastos que deveriam ser carregados através desse mesmo tipo de números.

¹³⁰A utilização de pequenos pontos para indicar a digitação, na guitarra barroca também tem sido frequente na mão direita. Nicolas Derosier, no seu tratado "*Les Principes de la Guitarre*", publicado em Amsterdão em 1690, usa os pontos em baixo da tablatura para assinalar os dedos da mão direita e encima da mesma para os da mão esquerda. No período clássico-romântico, Mauro Giuliani ainda assinalava mediante pontos a digitação da mão direita nas suas obras.

Os dedos da mão esquerda implicados na realização dos acordes ficam assim associados a um lugar específico do diapasão, definindo indubitavelmente a altura do punho esquerdo em relação ao mastro. Isto significa que o Alfabeto é um autêntico e minucioso Sistema Posicional. No entanto, na tablatura italiana que utiliza na sua escrita em estilo misto - onde combina as letras do Alfabeto com a cifra - não aparecem indicações de digitação para a mão esquerda. Concluindo, e como já foi dito: a cifra, quando não inclui a digitação da mão esquerda, não funciona como um Sistema Posicional completo.

Com o passar dos anos, guitarristas barrocos tais como Gaspar Sanz (1640-1710) e, posteriormente, Santiago de Murcia (1680? -1732?), que utilizavam o estilo misto, começaram indicar cuidadosamente a digitação da mão esquerda na tablatura. Sanz, em “*Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*” (1674) e Murcia, em “*Pasacalles y Obras*” (1732) e nas obras contidas no *Códice Saldivar N° 4* (ca. 1732), mas não na sua ópera prima “*Resumen de acompañar la parte con la guitarra*” (1714). Este facto faz-nos pensar que Murcia, depois da sua primeira publicação, apercebeu-se de que era necessário facilitar a leitura das suas obras mediante a transmissão de uma maior quantidade de dados técnicos, para que a sua música pudesse chegar a um maior número de guitarristas.

Sanz e Murcia utilizaram o Sistema Posicional implícito nos acordes codificados pelas letras do Alfabeto, combinado com um outro S.P. próximo da Posição/Equísono de Dionisio Aguado¹³¹ - que apareceria no século XIX -, que surge quando se acrescenta à digitação da mão esquerda à tablatura. Chamaremos a este S. P. de Tablatura Digitada.

O uso destes dois Sistemas Posicionais na guitarra barroca - o Alfabeto, e a Tablatura Digitada, precursora da Posição/Equísono - não durou muito tempo: desapareceu paulatinamente a partir da segunda metade do século XVIII, com o abandono da notação em tablatura para dar lugar ao uso da notação moderna em pauta.

¹³¹ A Posição/Equísono será utilizada na guitarra clássico-romântica quase cento e setenta anos depois da publicação do tratado de Sanz. Esta prática - explicitada no Glossário - conservou-se na técnica da guitarra até os nossos dias. Hoje, indicar a corda na que deve ser produzida uma nota, associada a um determinado dedo da mão esquerda é um procedimento habitual, uma convenção guitarrística universalmente aceite, mas naquela época era bastante invulgar.

1.4. Uso da barra como elemento transpositor

As letras do Alfabeto, como já sabemos, indicam certas disposições acórdicas e os guitarristas, servindo-se das características cromáticas do diapasão da guitarra, descobriram que era possível transportar as disposições realizáveis por um máximo de três dedos nos primeiros trastos através de todo o mastro mediante o uso da barra, que normalmente era levada a cabo com o dedo 1, simplesmente substituindo logo por outros dedos as posturas que precisassem deste último.

Por exemplo, para transportar a *Sib* Maior o acorde que representa a letra *I* - equivalente a um acorde de Lá Maior - desloca-se a postura ao próximo trasto, conservando as mesmas relações intervalares originais graças a ajuda de uma barra feita com o dedo 1, (o resultado seria idêntico se se aplicasse um *capo* mecânico móvel para diminuir o segmento vibrante das cordas), designando-se pela letra *H*.



Fig. V-3. “*Puntos perfectos*”. Gaspar Sanz.
“*Instrucción de música sobre la guitarra española*”. Zaragoza, 1674.

É agora que vem a parte mais interessante para o nosso estudo: para continuar a subir a partir deste primeiro transporte de semitom, onde já não há nenhuma nota solta, vai manter-se sempre a mesma letra, mas indicando com um número pequeno acima, à sua direita, onde se coloca a barra para subir cromaticamente a mesma disposição acórdica em toda a extensão do braço da guitarra, ou seja: *H*², *H*³, etc...

Se considerarmos que a situação do dedo 1 está intrinsecamente ligada ao conceito de Posição nos instrumentos de corda em geral, e que na guitarra se tem usado tradicionalmente a barra feita com o dedo 1 para transportar o âmbito tonal, podemos chegar à conclusão de que a noção de barra também está estreitamente relacionada com o conceito de Posição.¹³²

Contudo, o conceito de Posição na guitarra não aparece na era da guitarra barroca, o que temos podido constatar estudando cinquenta e três livros destinados a este instrumento, cujas primeiras publicações foram realizadas entre os anos 1596 e 1789, e que são os seguintes:

1.5. Selecção de livros para guitarra barroca

| ANO | LIVRO | AUTOR |
|---------------|--|---------------------------|
| 1596 | <i>Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes</i> | Joan Carles Amat |
| 1606 | <i>Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola</i> | Girolamo Montesardo |
| 1626 | <i>Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español</i> | Luís de Briceño |
| 1628 | <i>Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola</i> | Foriano Pico |
| 1630/ 1632 | <i>Il primo, secondo, terzo, et quarto libri della Chitarra Spagnuola</i> | Paolo Foscari |
| 1637 | <i>Intavolatura di chitarrra spagnuola primo libro</i> | Giovanni Ambrosio Colonna |
| 1637 | <i>Intavolatura di chitarrra spagnuola secondo libro</i> | Giovanni Ambrosio Colonna |
| 1637 | <i>Intavolatura di chitarrra spagnuola terzo libro</i> | Giovanni Ambrosio Colonna |
| 1637 | <i>Intavolatura di chitarrra spagnuola quarto libro</i> | Giovanni Ambrosio Colonna |
| 1640 | <i>Libro primo di chitarra spagnola</i> | Angelo Michele Bartolotti |
| 1640 | <i>Sonate di Chitarra Spagnola</i> | Antonio Carbonchi |
| 1640 | <i>Li Cinque Libri ella Chitarra alla Spagnola</i> | Paolo Foscari |
| 1643 | <i>Varii Capricii per la Chitarra Spagnuola</i> | Francesco Corbetta |
| 1646 | <i>Intavolatura de Chitarra e Chitarreglia</i> | Carlo Calvi |

¹³² Aguado, no seu “*Nuevo Método*”, de 1843, mostra uma ligação interessante com o expressado anteriormente, embora as práticas guitarrísticas do século XVII já não fossem habituais na época deste músico: “O acorde perfeito directo ou invertido dum determinado tom, encontra-se na guitarra em cinco lugares diferentes, que chamo **Posições**. Em cada posição do dito acorde, os dedos da mão esquerda colocam-se de maneira que a sua base é a pestana da guitarra, ou **o dedo 1 colocado em forma de barra**.” Aguado, Dionisio. “*Nuevo Método para Guitarra*”. Pág. 18. Madrid, 1843. “*El acorde perfecto completo directo ó trastrocado de un tono, se encuentra en la guitarra en cinco parages distintos de su diapason, á los cuales doy el nombre de posiciones. En cada posición de dicho acorde, los dedos de la mano izquierda se colocan de manera, que su base es la cejuela de la guitarra, ó el dedo indice en ceja.*”

| | | |
|------|---|--------------------------------|
| 1646 | <i>Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola</i> | Giovanni Battista Granata |
| 1647 | <i>Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola</i> | Pietro-Monte Ludovico Millioli |
| 1648 | <i>Varii Scherzo di Sonate per la Chitarra Spagnola - libro quarto</i> | Francesco Corbetta |
| 1650 | <i>Nuove Suonate Di Chittarriglia Spagnuola piccicate, e battute</i> | Giovanni Battista Granata |
| 1650 | <i>Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola</i> | Domenico Pellegrini |
| 1655 | <i>Libro secondo di chitarra spagnola</i> | Angelo Michele Bartolotti |
| 1659 | <i>Soavi Concerti di Sonate Musicali per la chitarra Spagnuola</i> | Giovanni Battista Granata |
| 1660 | <i>Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola</i> | Tomasso Marchetti |
| 1663 | <i>Sonate nuove per la chitarra spagnola</i> | Giovanni Bottazzari |
| 1670 | <i>Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola</i> | Francesco Coriandoli |
| 1671 | <i>Livre de guitarre contenant plusieurs pièces</i> | Antonie Carré |
| 1671 | <i>La Guitarre Royale dédié au Roy</i> | Francesco Corbetta |
| 1674 | <i>Primi Scherzo di chitarra</i> | Francesco Asioli |
| 1674 | <i>Pièces pour deux guitares da "La guitare Royale"</i> | Francesco Corbetta |
| 1674 | <i>Pièces pour deux guitares da "La guitare Royale" contre partie</i> | Francesco Corbetta |
| 1676 | <i>Pieces De guitarre</i> | Remy Médard |
| 1677 | <i>Luz y Norte Musical</i> | Lucas Ruiz de Ribayas |
| 1680 | <i>Livre de guitarre et autres pièces de musique</i> | Henri Grénerin |
| 1682 | <i>Liure de Guittarre dédié au Roy</i> | Robert de Visée |
| 1686 | <i>Liure de Pieces pour la Guitarre dédié au Roy</i> | Robert de Visée |
| 1690 | <i>Les Principes de la Guitarre</i> | Nicolas Derosier |
| 1692 | <i>Capricci Armonici</i> | Ludovico Roncalli |
| 1694 | <i>Poema Harmónico</i> | Francisco Guerau |
| 1697 | <i>Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 1</i> | Gaspar Sanz |
| 1697 | <i>Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 2</i> | Gaspar Sanz |
| 1697 | <i>Instrucción de Música sobre la Guitarra Española Tomo 3</i> | Gaspar Sanz |
| 1699 | <i>Libro donde se verán Passacalles</i> | Antonio de Santa Cruz |
| 1705 | <i>Nouvelles découvertes sur la guitarre</i> | François Champion |
| 1714 | <i>Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra</i> | Santiago de Murcia |
| 1720 | <i>Livre de Pieces de Guitarre et de Musique</i> | Antonie Carré |
| 1729 | <i>Recueil des pièces de guitare</i> | François Le Cocq |
| 1732 | <i>Saldívar Codex N° 4</i> | Santiago de Murcia |
| 1732 | <i>Pasacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales</i> | Santiago de Murcia |
| 1754 | <i>Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra</i> | Pablo Minguet e Yrol |
| 1760 | <i>Methode pour apprendre a joüer de la guitarre</i> | Don*** |
| 1761 | <i>Le guide des ecoliers de guitarre</i> | Giacomo Merchi |
| 1762 | <i>Les Dons D'Apollon, Methode pour apprendre facilment àjouer de la Guitarre, par Musique et par Tablature".</i> | Michel Corrette |
| 1777 | <i>Traité des Agrémens de la musique</i> | Giacomo Merchi |
| 1789 | <i>Nova Arte de Viola</i> | Manoel da Paixão Ribeiro |

Fig. V-4. Seleção de livros para guitarra barroca.

A Posição não surgiu na guitarra enquanto permaneceu vigente o uso da Tablatura e o Alfabeto. No lapso de tempo que vai desde o início do século XVII até a última etapa da guitarra barroca, na segunda metade do século XVIII, existiram dois Sistemas Posicionais: o Alfabeto italiano¹³³ (com equivalência nos *Puntos* catalães), e as Tablaturas Digitadas de Sanz e Murcia. O aparecimento destes Sistemas, que chegaram a ser complementares - pelo menos na Tablatura Mista utilizada por estes guitarristas espanhóis -, pode ter tido origem numa crescente necessidade de comunicação de dados mais precisa entre executantes de guitarra barroca.

Aparentemente, estes Sistemas Posicionais (Tablatura Digitada e Alfabeto¹³⁴) preenchiam as necessidades dos guitarristas nessa época. Só com a chegada da notação moderna, na fase de transição em direcção à guitarra clássico-romântica, encontraremos um novo Sistema Posicional: “*Posizione*”; mencionado pela primeira vez em 1792, no Método para guitarra de cinco ordens do músico italiano Federico Moretti.

¹³³ O Alfabeto, na realidade, codificava dados fornecidos pela Tablatura Digitada. Este recurso incluía, como *Sub-Sistema Posicional*, o transporte cromático das diferentes configurações dos dedos, codificadas pelas “letras”, ao longo do braço da guitarra, mediante o uso de uma barra realizada com o dedo 1, como um elemento transpositor. A função do número adjunto que indicava o trasto onde deveria ser aplicada a barra era, mais ou menos, equivalente à do número que, no futuro, seria utilizado para sinalizar a Posição, no início do século XIX.

¹³⁴ Podemos encontrar um certo parecido também entre a função da Tablatura Digitada e a da Notação Musical auxiliada pela Posição/Equísono, assim como entre a função do Alfabeto e a do Cifrado Americano actual.

2. DO VIOLINISMO ¹³⁵AO GUITARRISMO

Thomas Heck, investigador da vida e a obra de Giuliani, destaca que:

“...a guitarra clássica deve mais à família do violino, em termos de notação e pormenores construtivos, do que à guitarra barroca. Não é, certamente, um facto accidental que Giuliani e Sor fossem hábeis executantes de instrumentos de arco na orquestra antes de passarem para a guitarra. Primeiro foram músicos, depois guitarristas. Esta é uma das importantes razões do seu sucesso”¹³⁶

No caso de Sor, podemos corroborar a dita informação graças ao artigo “Sor” da *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, escrito na primeira pessoa:

“...eu tinha o mau hábito de tocar fragmentos de concertos, de fantasias e os harmónicos **no meu violino**, enquanto o coro cantava o cantochão que precede à entrada da orquestra.”¹³⁷

O musicólogo Javier Suárez Pajares¹³⁸ sustenta que em finais do século XVIII houve uma crise do violino, alheia à qualidade dos seus executantes, que favoreceu directamente a emergência da guitarra, a qual ganhou terreno rapidamente aproximando-se do complexo fenómeno do virtuosismo instrumental, que compreende factores psicológicos e de relativo desenvolvimento mecânico-instrumental, dificilmente quantificáveis. Este facto está relacionado, em grande parte, com o violinismo de Paganini, porque este músico - além do violino - também dominava perfeitamente a guitarra, para a qual escreveu abundante música.

Contemporâneo de Sor, a sua bivalência instrumental nesta época determinante fá-lo merecedor de um estudo especial.

¹³⁵ O termo “violinismo” faz referência à técnica de execução perfeitamente adaptada às características organológicas próprias do violino, como também à escrita para este instrumento e sua expressão musical.

¹³⁶ Heck, Thomas F. “*Mauro Giuliani: Un omaggio in occasione del bicentenario della nascita e un nuovo ritratto.*” “*Il Fronimo*”, Outubro 1981, nº 37, pág. 48. “...la chitarra clássica è più debitrice alla famiglia del violino, in termini di notazione e di dettagli costruttivi, che alla chitarra barroca. E non è certo un fatto accidentale che Giuliani e Sor fossero abili suonatori di strumenti ad arco in orchestra prima di passare alla chitarra. Prima furono musicisti, poi chitarristi. Qui sta un'importante ragione del loro successo”.

¹³⁷ Ledhuy, A. e Bertini, H. “*Encyclopédie Pittoresque de la Musique*”. Paris, 1835. Pág. 163: “...j'avais la mauvaise habitude de jouer des traits de concerto, des fantaisies, des sons harmoniques sur mon violon pendant que le chœur chantait le plain-chant qui précède l'entrée de l'orchestre.”

¹³⁸ Suárez Pajares, Javier. “*Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo*” em Jambou, Louis. “*La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*”. Pág. 231. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

2.1. Niccolò Paganini (1782-1840).

Estudou violino desde os sete anos com o seu pai, violinista e mandolinista amador. Com apenas 12 anos já compunha obras para violino e guitarra, que tocava junto com o seu irmão Carlo, que era guitarrista. Desde muito novo demonstrou o seu grande talento como violinista, espantando tanto os públicos de diferentes cidades de Europa que se gerou o mito de que tinha feito um pacto com o diabo. Com 19 anos, quando inicia a relação amorosa com uma dama de boa posição económica, interrompe a actividade concertística para dedicar-se a agricultura e ao estudo da *jovem* guitarra de seis cordas. Em 1805 aceitou em Lucca o lugar de primeiro violino na corte da princesa Elisa Bonaparte, irmã de Napoleão, onde permaneceu até o ano 1809. Durante este período escreveu a “*Sonata Napoleon per la quarta corda*” e várias Sonatas para violino e guitarra e mandolina e guitarra. Em 1813, a crítica de Milão aclamou-o como o maior violinista do mundo. Sor nomeia Paganini no seu Método, como um paradigma da perfeição, digno da reputação que tinha ganho¹³⁹, apesar de não o ter conhecido pessoalmente.

A grande fama que atingiu o Paganini como intérprete virtuoso salvou-o de seguir a mesma senda que outros violinistas, que abandonaram este instrumento para iniciar uma carreira como guitarristas. Isto motivou um uso violinístico da guitarra, transplantando recursos idiomáticos típicos do violino - tais como a execução rápida de melodias sem baixos -, cujo tamanho reduzido e o ataque com o arco propicia o uso frequente de escalas com certa velocidade. A transferência de recursos idiomáticos de um instrumento para o outro tem sido utilizada para que o virtuosismo possa dispor de um leque maior de elementos, mediante a apropriação de recursos característicos, tal como os harpejos típicos de outros instrumentos têm integrado a linguagem de virtuosismo do violino.

Existe o mito de que a alta técnica desenvolvida por Paganini no violino tem uma ligação directa com a técnica guitarrística, que ele dominava perfeitamente. “*Variazioni sulla Carmagnola*”, uma das suas primeiras composições, que tocou em

¹³⁹Sor, F. Op. cit. Pág. 14. “*On faisait en ma presence la description de tous les tours de force et des choses extraordinaires exécutées sur le violon par le célèbre Paganini. Quelqu’un demanda: «Et comment joue-t-il tout bonnement du violon? » « - Parfaitement», répondit celui à qui la question s’adressait, et qui pouvait prononcer avec connaissance de cause. Dès lors je considèrai cet artiste comme un vrai talent colossal, digne de sa grande réputation.*”

público no ano de 1795, quando só tinha 13 anos, é uma obra para violino e guitarra sobre um tema popular da região do Piemonte italiano, o que deixa transparecer que, desde cedo, o autor teve um conhecimento bastante íntimo destes dois instrumentos. O seu modelo poderia ter sido Alessandro Rolla, que era autor de sonatas para violino e guitarra, mas não se conhece informação de que Niccolò tivesse tido aulas de guitarra até então.

Luigi Pentasuglia¹⁴⁰, afirma que existem evidências de que Paganini aprendeu a tocar o violino e a mandolina com o seu pai, mas não a guitarra, e que esta formação inicial pode ter influído no perfil psicológico do jovem Niccolò. Pentasuglia observa que a formação dos instrumentistas de arco está baseada sobretudo na percepção auditiva e que a aprendizagem dos guitarristas, mandolinistas, outros instrumentos similares, e ainda a dos pianistas, se apoia principalmente no contacto visual. Portanto, Pentasuglia tem a teoria de que nos primeiros dar-se-ia uma escuta interior dos sons a produzir e nos segundos a visualização prévia das posturas na escala do instrumento. Se temos em conta que a mandolina e o violino são instrumentos de similares dimensões e igual afinação, poderia ter-se dado em Paganini uma assimilação mental do braço sem trastos do violino com o braço com trastos da mandolina. Esta última poderia ter sido facilmente substituída pela guitarra, instrumento com maiores possibilidades, que lhe era familiar e que posteriormente estudou de maneira metódica. A experiência de Paganini com instrumentos trastados poderiam explicar a predilecção pelo virtuosismo cromático e o uso frequente de ligados de mão esquerda (*pizzicatti*) no violino. Estas ideias podem ser apoiadas pelos comentários de Carulli:

“Geralmente, não é conhecido que Paganini era um excelente guitarrista e que compunha muitas das suas peças neste instrumento, arranjando-as e desenvolvendo-as no violino seguindo a sua imaginação”.¹⁴¹

Pentasuglia continua com a sua exposição, citando palavras do violinista e musicólogo Arnaldo Bonaventura¹⁴², segundo o qual, nos inícios do século XIX a *scordatura* era uma típica prática virtuosística, ou seja, a mudança da afinação

¹⁴⁰ Pentasuglia, Luigi. <http://members.xoom.virgilio.it/pentasuglia/paganini.pdf>.

¹⁴¹ Carulli, Ferdinando. Citado por Bone, Philip. “*Paganini and the guitar*”. Hinrichsen’s Musical Year Book, Music Book, Vol. VII. Londres, 1952. Pág. 478. “*It’s not generally known that Paganini was an excellent guitarist and that he composed most of this airs on that instrument, arranging and developing them on the violin according to his fancy*”

¹⁴² Bonaventura, Arnaldo. “*Niccolò Paganini*”. Pág. 36. Formiggini. Génova, 1915.

convencional do violino. Isto provocava o espanto nas pessoas que conheciam as possibilidades *normais* do instrumento e ignoravam o simples *truque*¹⁴³. É verosímil que Paganini tenha usado esta alteração da afinação, imitando a *scordatura* habitual da guitarra nas três cordas mais graves do violino, mantendo as mesmas relações intervalares da seguinte maneira:



Ex. V-3. Afinação do violino de Paganini segundo a hipótese de Luigi Pentasuglia.



Ex. V-4. Afinação das tres primeiras cordas da guitarra.

Por último, num acto praticamente circense, Paganini provocaria a rotura da primeira corda **mi**, de uma forma aparentemente acidental, o que tinha um duplo efeito: aumentar a emoção do público e deixar livre o arco para tocar nas três cordas restantes afinadas à maneira da guitarra e tocar passagens desenvolvidos inicialmente na mesma.

Apesar de tudo é difícil afirmar que estes factos foram a única fonte das características próprias do violinismo de Paganini.

Temos comparado os *Capricci* de Paganini¹⁴⁴, com os pouco conhecidos *Capricci* de Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), integrados nos seus Concertos para violino com vinte e quatro *Capricci ad Libitum*¹⁴⁵. Nestas peças de Locatelli pode-se apreciar um alto grau de virtuosismo, característica que não foi muito apreciada pelo

¹⁴³ É interessante lembrar que, por exemplo, Molino e Carcassi utilizaram ocasionalmente a 3ª corda afinada em **sol#**, e Sor, a 6ª em **ré** e em **fá**.

¹⁴⁴ Paganini, Nicolò. “24 Capricci”. Ed. Ricordi. Milão, 1820.

¹⁴⁵ Locatelli, Pietro Antonio. “L’Arte del Violino”. Amesterdão, 1733. Re-impressão Saul B. Groen, Amesterdão, 1981.

público da sua época, que ainda não estava preparado para este tipo de música, como se pode inferir dos comentários de Paul van Reijen:

“*L’Arte del Violino* de Locatelli é um exemplo de obra que é conhecida por muitos violinistas, mas o seu conteúdo mantém-se de facto rodeado de certo mistério. Aliás, é sabido que o *opus magnum* de Locatelli contém música com extremas dificuldades técnicas, um facto que através dos tempos não sempre tem recebido julgamentos favoráveis.”¹⁴⁶

Locatelli não era guitarrista mas, oitenta e sete anos antes de Paganini, escreveu um *Capriccio*, integrado no Concerto IV, cujo começo - um harpejo em Mi maior - é idêntico ao do *Capriccio* Nº 1, op. 1 de Paganini, e que uma análise superficial poderia considerar algo *guitarrístico*, assim como outras passagens de diversos *capricci*.



Ex. V-5. Fragmento do “*Capriccio N° 7*”. Pietro Antonio Locatelli.
“*Concerto IV*”. Amesterdão, 1733.



Ex. V-6. Fragmento do “*Capriccio N° 1*”. Niccolò Paganini. Milão, 1820.

¹⁴⁶ *Ibidem*. Van Reijen, Paul, Introdução, pág. V: “Locatelli’s *L’Arte del Violino* is an example of a work whose title is known to many violinists but whose contents remain in fact something of a mystery. At most, it is known that Locatelli’s *opus magnum* contains technically extremely difficult music, a fact which in the course of time has not always resulted in favourable judgements.

O *pizzicato* de mão esquerda no violino - chamado ligado técnico ou ligado instrumental pelos guitarristas - foi usado frequentemente por Paganini; existe um tópico que considera este recurso *transplantado* da técnica guitarrística, mas não deveríamos esquecer que a sua realização mecânica é uma possibilidade intrínseca da maior parte dos instrumentos de corda. Portanto, podemos deduzir que, pelo menos, a mencionada atribuição é um pouco ousada.

Em palavras de Suárez- Pajares:

“...A lenda diz que Paganini devia parte do seu virtuosismo ao conhecimento que tinha da guitarra. Nós não diríamos tanto: o virtuosismo de Paganini deve-se unicamente à fecunda e revolucionária imaginação com que tocava o violino e aplicava o seu conhecimento da guitarra - como tudo o que habitava no reino da sua imaginação - de uma forma natural no seu manejo do violino, perfeitamente audível em muitos dos seus *Capricci op. 1*. No momento em que grande parte da linguagem da guitarra se modelava sobre os recursos do violino e a sua técnica, Paganini aplicava os seus conhecimentos guitarrísticos dentro do seu programa de renovação da música para violino, numa espécie de fenómeno de percurso de *ida e volta* muito peculiar. Portanto, o entrosamento do violino e da guitarra dentro da obra do virtuoso italiano é algo que vemos quase como necessário. ...”¹⁴⁷

Esta assimilação pode ser encontrada igualmente, mas em sentido inverso, num músico polifacetado e eclético muito mais próximo da nossa época como é Villa-Lobos, que era compositor, violoncelista, pianista e guitarrista. Vejamos agora um compasso do seu estudo Nº 2, dos *Douze Études*¹⁴⁸ comparado com um fragmento do *Capriccio* Nº 24 de Locatelli.

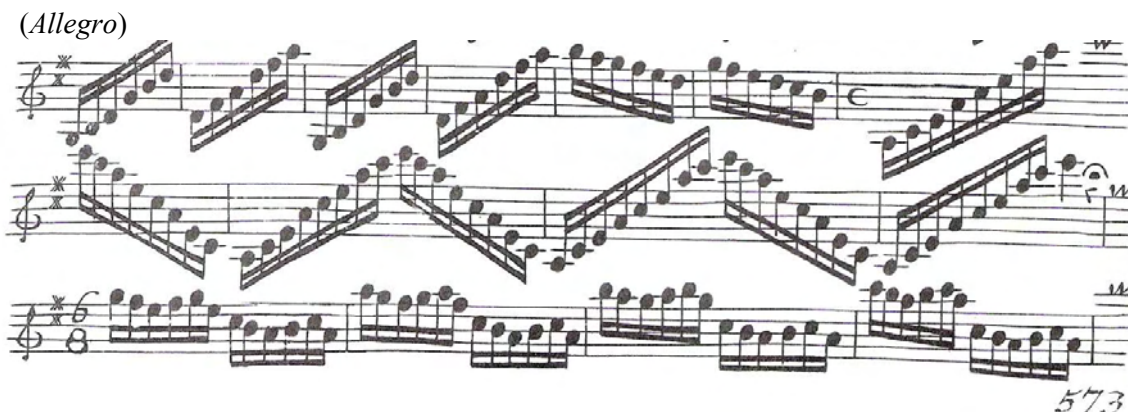
¹⁴⁷ Suarez-Pajares, Javier. Artigo para Diverdi sobre o disco Dynamic-CDS 440, “*Nicolò Paganini. Works for violin & guitar*”. Génova 2003. <http://www.diverdi.com/tienda/detalle.aspx?id=11951>: “Dice la leyenda que Paganini debía parte de su virtuosismo al conocimiento que tenía de la guitarra. Nosotros no diríamos tanto: Paganini debe su virtuosismo únicamente a la fecunda y revolucionaria imaginación con la que tocaba el violín y su conocimiento de la guitarra -como todo lo que habitaba en el reino de su imaginación- se aplicaba a su manejo del violín de una forma natural perfectamente audible en muchos de sus *Capricci op. 1*. Cuando gran parte del lenguaje de la guitarra se modela sobre los recursos del violín y su técnica, Paganini aplica sus conocimientos guitarrísticos dentro de su programa de renovación de la música para violín, en una especie de fenómeno de retorno o de "ida y vuelta" muy peculiar. Así, la hermandad del violín y la guitarra dentro de la obra del virtuoso italiano es algo que vemos casi como necesario.”

¹⁴⁸ Villa-Lobos, Heitor. “*Douze Études pour Guitare*”. Max Eschig. Paris, 1953. Compostos em Paris no ano 1929.

(Allegro)



Ex. V-7. Fragmento do “*Estudo Nº 2*”. Heitor Villa-Lobos. Paris, 1929.



Ex. V-8. Fragmento do “*Capriccio Nº 24*”. “*Concerto IV*”.
Pietro Antonio Locatelli. Amsterdão, 1733.

O modelo de harpejo, ou acorde dissolvido, usado pelo músico brasileiro corresponde melhor aos habituais num instrumento de arco que aos da guitarra, mas também poderia ser encontrado facilmente em qualquer instrumento melódico e até inclusivamente no piano, o que é lógico, na medida em que é uma forma muito simples de um acorde de Lá Maior dissolvido em terceiras na sua ordem natural, sem inversões. Na guitarra, pela sua afinação e tamanho, aparecem certas dificuldades de realização perante este tipo de harpejos, que podem ser considerados virtuosísticos e que exigem, em tempo *Allegro*, uma digitação cuidadosamente elaborada das duas mãos, assim como um alto desempenho técnico do executante, o que sugere uma influencia consciente ou inconsciente na escrita para guitarra de Villa-Lobos proveniente de características instrumentais bastante alheias às consideradas naturais na guitarra.

Concluindo, se bem seja bastante provável a existência de bi-direccionalidade e interação entre os instrumentos que tocavam estes compositores, é muito difícil saber onde começa e onde acaba a mesma, podendo ser considerada mais uma assimilação profunda que enriqueceu a imaginação dos mesmos do que um mero *enxerto* ou

transplante de técnicas instrumentais associadas a um ou a outro instrumento. O que é certo é que, a partir de e graças a Paganini, o violino e a guitarra estiveram mais do que nunca ligados antes, até chegar a compartilhar algumas partes importantes do seu “código genético”.

Para o nosso estudo sobre o Sistema Posicional, o mais destacado de todas estas observações é que, na música manuscrita de Paganini para guitarra, não encontramos nenhuma indicação relativa à Posição, cujo uso, como sabemos, era frequente no estudo do violino. Mas também não se encontram indicações relativas a esta prática nas suas partituras originais para violino, como poderia ser previsível.

Analizando as múltiplas biografias disponíveis de Paganini, o tipo de vida que levou este músico, podemos perceber com facilidade que o virtuoso não era a típica pessoa que demonstra vocação para o ensino. Além disso, tinha receios de que alguém pudesse chegar ao seu nível, e por este motivo sempre tratou de esconder - especialmente à concorrência - a origem real das suas capacidades, como se de magia se tratasse. Não escreveu nenhum método - como muitos contemporâneos - onde explicasse os seus *segredos* técnicos ou astúcias, como a de usar *scordaturas* não convencionais. Limitou-se a publicar as suas composições para impressionar os outros violinistas e talvez até tirar algum partido económico de quem esperasse descobrir algum dos seus segredos através da leitura da sua música. De facto, os *Capriccios* de Paganini, ainda são actualmente o *vademecum* das dificuldades técnicas no violino.

Podemos deduzir, então, que o uso da Posição só tem sentido como recurso didáctico, para tornar mais fácil aos instrumentistas encontrar a aplicação ideal dos dedos na zona do braço que o compositor, ou revisor, ache mais conveniente do ponto de vista técnico ou expressivo. É uma ferramenta educativa, de grande utilidade para quem quiser transmitir com mais fidelidade e simplicidade os seus conhecimentos técnico-musicais e os organizar. Embora não seja imprescindível para realizar a correcta leitura de uma peça musical, é evidente que facilita a mesma.

A música de Paganini para guitarra não tem sido tão famosa como a sua produção para violino, mas outros autores, especialmente dedicados à guitarra de concerto, encarregaram-se de fazer brilhar o instrumento nas grandes salas europeias graças às suas composições tipicamente guitarrísticas, tais como Molino (1768-1847),

Carulli (1770-1841), Giuliani (1781-1829) ou Legnani (1790-1877), que escreveu 36 caprichos em todas as tonalidades, inspirado nas peças homónimas de Paganini.

Inicialmente, a metodologia de ensino e o estilo de escrita para guitarra tinham assimilado alguns hábitos violinísticos, o que era normal, tendo em conta que a primeira guitarra *moderna* era, na realidade, um instrumento novo sem história didáctica e técnica. Charles Doisy¹⁴⁹, acha recomendável para desenvolver a habilidade da mão esquerda (que considera mais fraca que a direita) e conseguir um rápido progresso, deve tocar-se violino antes da guitarra, mas diz que, se tal não for feito, as dificuldades serão igualmente resolvidas com maior esforço e estudo. Também expressa o seguinte: “...*Ils arpègent presque toujours, et nous nous en jouons comme du Violon...*”¹⁵⁰, falando de *famosos* intérpretes espanhóis e italianos, revelando uma visão melódica do instrumento frente à outra mais harmónica.

2.2. Notação

A escolha de notar a música de guitarra na clave de Sol, embora uma oitava acima do som real, é quase com certeza uma consequência dessa *contaminação idiomática* proveniente do violino e que começa pela guitarra de cinco ordens: no tratado para guitarra e outros instrumentos de Pablo Minguet¹⁵¹, publicado no ano 1754, encontram-se os primeiros sinais da adopção da clave de Sol. Apesar do resultado sonoro ser uma oitava abaixo do violino, na escrita têm uma extensão parecida se confrontarmos o registo das cordas soltas dos dois instrumentos: o violino: do **sol** abaixo da pauta até ao **mi** do quarto espaço, e a guitarra: do **lá** abaixo da pauta até ao **mi** do quarto espaço.

Grande parte do repertório dos guitarristas compositores do século XVIII provinha do canto e do violino, como o destaca Dell'Ara¹⁵², o que tornou natural a transferência do estilo de escrita próprio de um instrumento fundamentalmente melódico que indica as diferentes vozes sem precisar a duração real delas, sendo só

¹⁴⁹ Doysi, Charles. Op. cit. Pág. 10. Artigo I do Capítulo Segundo: “*De la Main-gauche et de la Manière de tenir la Guitare.*”

¹⁵⁰ *Ibidem*. Pág. 69. Capítulo Dezanove “*De la guitare à six cordes, et plus.*”

¹⁵¹ Minguet e Yrol, Pablo. “*Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta traversera, flauta dulce, y la flautilla...*” Madrid, 1754. Ed. fac-símile Minkoff. Ginebra 1982.

¹⁵² Dell'Ara, Mario. “*Manuale di Storia della Chitarra*”. Berben, 1988. Capítulo V.

sugerida na partitura, como se pode ver nas obras de Doisy e de outros contemporâneos de similares características como as do violinista e guitarrista espanhol Fernando Ferandiere¹⁵³



**Ex. V-9. “Lección tercera”. Fernando Ferandiere.
Escrita violinística na guitarra. Madrid, 1799.**

Apesar da imprecisão da escrita, uma obra que tenha baixos, agudos e alguns sons no registro médio é percebida pelo ouvido como uma música a várias partes, especialmente quando tocada em diferentes cordas que possam manter a sua vibração e ressonância. Indicar as durações mais ou menos exactas de todos os sons faria absolutamente complicada a leitura de uma composição escrita de tal maneira. Imaginemos, um simples harpejo em **dó** tocado numa harpa ou em uma guitarra onde cada nota entra um instante depois da outra, mas a maior parte delas mantêm-se até o

¹⁵³ Ferandiere, Fernando. “Arte de tocar la guitarra española por música”. Madrid, 1799. Ed. Facsímile Tecla, 1977. Londres.

final do dito harpejo: seria uma sucessão de notas com pontos e ligaduras totalmente inútil. A ausência destes sinais significa inexactidão, mas também margens de liberdade para a interpretação. Doisy reflecte num capítulo do seu livro sobre a conveniência ou não de notar a música em diferentes vozes, evitando complicar a escrita:

“A maneira de notar a música para guitarra, como fazem alguns Professores, à maneira da harpa e do piano, segundo eles dizem, é má.

Ex. A. Ou se usam duas pautas para escrever a música de guitarra, como os instrumentos mencionados, ou adapta-se à forma de escrita habitual.

Ex. B. Se sempre escrevesse para os Mestres, isso seria muito diferente. Não seria necessário tomar precauções. Mas um estudante já tem bastantes problemas que cheguem, quanto mais dar-lhe ainda mais dificuldades. Aliás, dependendo das circunstâncias, eu adoptarei esta maneira com agrado, que realmente prefiro quando não fica menos claro para o Leitor e não apresenta confusões para o Gravador ou o Copista. Isto é quando a guitarra canta.

Ex. C. Então, verei e com gosto que o baixo é muito diferente da parte cantante, o qual deve ser perfeitamente ouvido para dar a expressão conveniente. Mas num acompanhamento é inútil, porquanto esse acompanhamento não é outra coisa que um Baixo cifrado por graus disjuntos, no qual, como é sabido, não posso empregar mais que as notas que integram o acorde.”¹⁵⁴

O mesmo autor medita sobre qual a melhor maneira de representar na pauta a música escrita para a *Lyre-Guitare*¹⁵⁵ - que tem seis cordas afinadas como a guitarra de seis ordens - e sugere o uso de uma pauta dupla com duas claves: Fá na terceira linha e Sol na segunda linha. Também Sor, na sua Fantasia *Op. 7*, dedicada a I. Pleyel, demonstra a sua preocupação pela procura duma notação que represente a altura real dos sons produzidos, usando duas pautas simultâneas nas claves de Do em 3ª e Fá em

¹⁵⁴ Doisy, Charles. Op. cit. Capítulo Quinze. Pág.56: “*Manière de noter la Musique pour la Guitare. La manière de noter la Musique pour la Guitare, par quelques Professeurs, à l'instar, disent ils, de celle de la Harpe et du Piano, est mauvaise. Ex. A. Ou, il faut mettre aussi deux lignes à la Musique de guitare, como à celle des deux autres instrumens; ou, il faut se conformer à l'usage. Ex. B. Si on écrivoit toujours pour les Maîtres, ce seroit bien different: il n'y auroit plus de précautions à prendre. Mais l'écolier a déjà assez de peine sans encore lui chercher de nouvelles difficultés. Il est cependant des circonstances où j'adopterois volontiers cette manière, que même je préférerois, si je n'y voyois pas moins de clarté pour le Lecteur, et plus d'embarras pour le Graveur ou Copiste. C'est lorsque la guitare chante. Ex.C., je verrois alors avec plaisir que la Basse est très distincte de la Partie-chantante, qui doit être parfaitement sentie, por donner l'espression convenable. Mais dans un Accompagnement; c'est d'autant plus inutile, que cet Accompagnement n'est autre chose qu'une Basse-figurée par Dégrez-dijoints, dans la quelle, comme on sait, on ne peut employer que les notes qui composent l'Accord.,*”

¹⁵⁵ Op. cit. Pág. 71.

4^a; experiência que não prosperou pela falta de hábito dos guitarristas em lerem nestas claves.

Como o destaca Pompeyo Pérez Díaz¹⁵⁶, aquele tipo de notação pode também ter surgido por influência da antiga escrita em tablatura para instrumentos de corda dedilhada, onde cabe ao intérprete definir muitas vezes o tecido harmónico/melódico que corresponde à intenção do autor, desentranhando a pouco evidente trama polifónica. Por conseguinte, os guitarristas já poderiam estar acostumados a que a escrita não representasse a música que soava realmente, o que trouxe como consequência que não achassem importantes esta imperfeição do sistema.¹⁵⁷

Por outro lado, qualquer músico sério que fizesse da guitarra o seu instrumento predilecto, e que procurasse referências prévias fiáveis que o pudessem orientar no seu estudo, encontrava-se numa situação de relativo *desamparo*, o que estimulou o autodidactismo. Temos que pensar que era uma época de transição muito intensa para a nova guitarra, que nascia não só no aspecto físico, como também no musical; e não havia Métodos amplos e fiáveis que orientassem os novos guitarristas.

O primeiro tratado só para guitarra, no qual se escreve em notação moderna, está dirigido a instrumentos do barroco tardio com cinco ordens duplas; foi publicado em língua francesa em Paris no ano 1760, acompanhado da versão em *tablatura*, pelo misterioso DON ***¹⁵⁸. Esta etapa de transição entre a notação directa e a musical é significativa para o nosso estudo: a tablatura, além de auxiliar os não iniciados na leitura da pauta, fornecia, aos músicos *formados*, um recurso para ajudar à orientação dos dedos sobre o diapasão.

¹⁵⁶ Pérez Díaz, Pompeyo. “*Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*”. Editorial Alpuerto. Madrid, 2003.

¹⁵⁷ Nos livros de Don***, de 1760 e Vargas y Guzmán, de 1773, podemos ver composições para guitarra em *tablatura* ou *cifra* - francesa no primeiro e espanhola no segundo - junto da sua transcrição em notação musical. Estes tratados são importantes porque contêm informação sobre as formas habituais de realizar transcrições de tablatura para notação musical, ou vice-versa, naquela época. Este facto pode ser útil para os musicólogos e os transcritores actuais.

¹⁵⁸ Don***. “*Méthode pour apprendre à joüer de la gitarre*”. Paris, 1760. Reimpressão fac-símile Jean-Marc Fuzeau. Bressuire, 2003. Este pseudónimo é, ao mesmo tempo, um jogo de palavras em francês: *PAR DON ****, cujo significado ou intenção oculta para nós deve ter sido bem entendido por uma pessoa ou colectivo em especial da época.

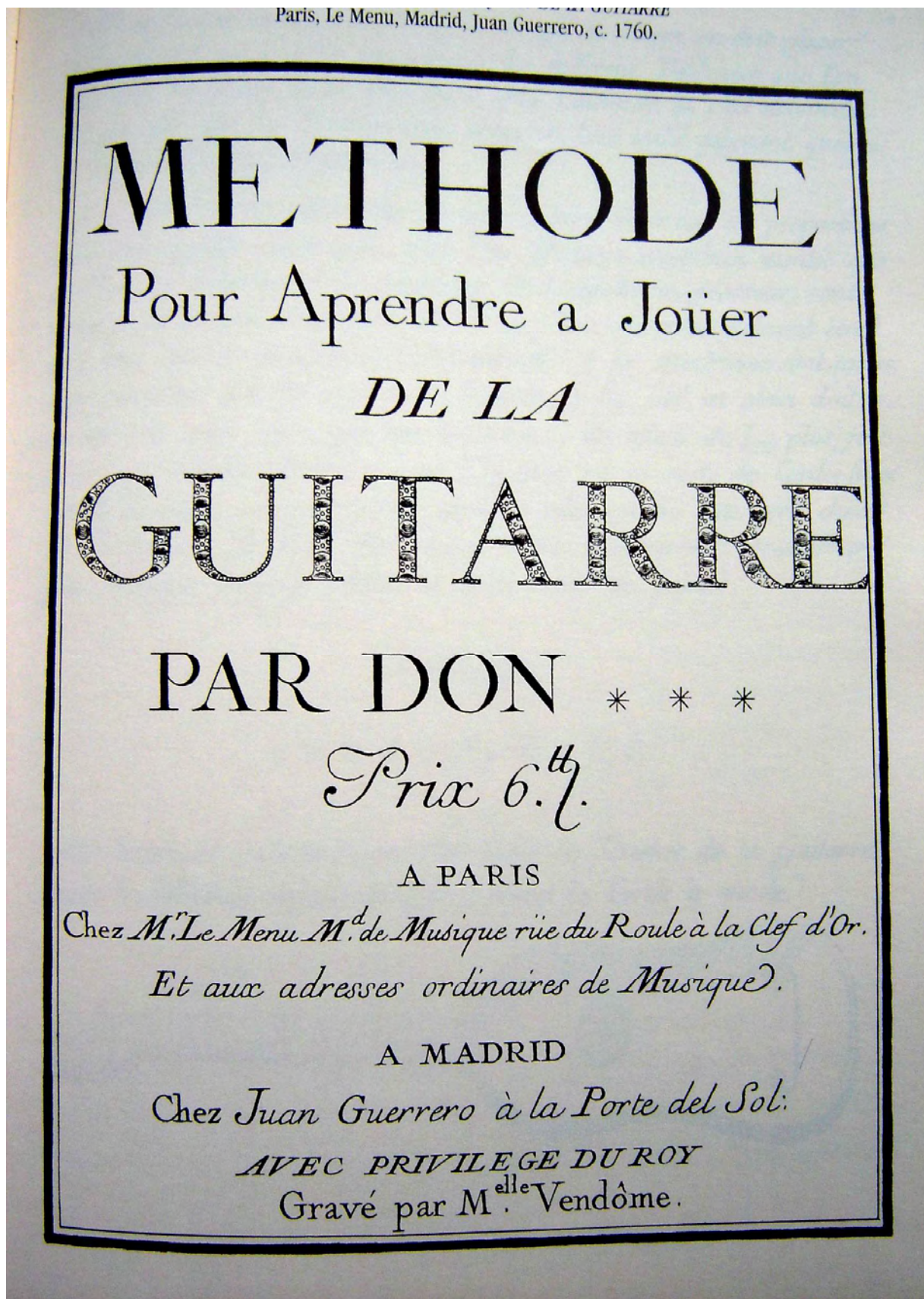


Fig. V-5. "Methode pour apprendre a jouer de la Guitarre". Don***. Paris, 1760. Capa.



Ex. V-10. “Methode pour apprendre a joüer de la Guitarre”.
Par Don***, 1760. Tablatura auxiliar.

No ano 1761, Giacomo Merchi publica, também em Paris, “*Le guide des ecoliers de guitarre*”, onde usa só a notação moderna, sem a tablatura auxiliar.

2.3. Primeiro método para guitarra de seis ordens.

No ano 1773 é publicado em Cádiz o primeiro método que se conhece actualmente para guitarra de seis ordens duplas, por música e tablatura, intitulada *Explicación de la guitarra*, de Juan António de Vargas y Guzmán¹⁵⁹.

2.4. Primeiros instrumentos de seis ordens.

Graças às investigações históricas de Beryl Kenyon de Pascual no *Diario de Madrid*, sabemos que se anunciava já no ano 1760, a venda pelo próprio *luthier*, de um instrumento de seis ordens e, consequentemente, podemos imaginar, como salienta Luis Briso de Montiano,¹⁶⁰ que a evolução em direcção à guitarra de seis ordens começou alguns anos antes da data de 1760.

2.5. Violinismo e guitarrismo

A influência do *violinismo* sobre o *guitarrismo*, como temos visto, tem-se reflectido em vários aspectos musicais e técnicos e facilita a compreensão das observações de Sor, na Introdução do seu Método:¹⁶¹

¹⁵⁹ Vargas y Guzmán, Juan António de. Op. cit.

¹⁶⁰ Briso de Montiano, Luis. “*Un fondo desconocido de música para guitarra*”. Ópera tres Ediciones musicales. Madrid, 1995.

¹⁶¹ Sor, Fernando. Op. cit.

“... O seu espanto vem só do modo como eles têm de considerar a guitarra; enquanto dizem que este instrumento está principalmente destinado ao acompanhamento e, portanto, o classificam entre os instrumentos de harmonia, começam sempre, no entanto, por tratá-lo como um instrumento melódico e as suas primeiras lições são sempre escalas às que habituam a sua digitação. Esta digitação habitua-os primeiramente a empregar todas as faculdades da mão esquerda para a melodia e leva-os experimentar depois grandes dificuldades quando é preciso acrescentar um baixo correcto, se este não está nas cordas soltas; a dificuldade é muito maior se ainda é necessário agregar mais uma ou duas partes intermédias. Para eles, a digitação deste caso não é mais do que um desvio constante das regras, cujo hábito tem feito uma lei...”¹⁶².

E, mais adiante, falando do seu estilo de escrita para guitarra apoiado no estudo da harmonia e o contraponto, inspirado na música de piano e orquestra, expressa:

“...tenho encontrado que se adequa melhor a isto do que à sucessão contínua de semicolcheias e fusas em escalas diatónicas ou cromáticas.” “...o que seria uma prova muito maior de domínio do instrumento, do que todas essas sonatas que tenho ouvido com grandes passagens típicas do violino, sem harmonia e inclusive sem baixo, excepto se este estiver numa corda solta...”¹⁶³

Estas frases revelam uma certa similitude com os comentários de Prieto/Abreu:

“Tenho visto e ouvido em alguns [guitarristas] uma árdua execução por parte de ambas as mãos, mas mal ordenada; (embora, tocar bem ou mal, tudo é tocar), e noutros, embora muito poucos, só tocar inumeráveis escalas ligadas de fusas e semifusas, sem variar, como se a guitarra não tivesse o mesmos privilégios que outros instrumentos, devendo usar oportunamente, picados, ligados, harpejos, duos e outros primores da arte...”¹⁶⁴

¹⁶² Ibidem. “[...] Leur étonnement ne vient que de la manière dont ils envisagent la guitare: tout en disant que cet instrument est principalement destiné à l’accompagnement, et, par là, le classant parmi les instruments d’harmonie, ils commencent toujours par le traiter comme instrument de mélodie; car leurs premières leçons sont toujours des gammes aux-quelles ils habituent la doigté: ce doigté les habituant d’abord à employer toutes les facultés de la main gauche pour la mélodie, leur fait éprouver de grandes difficultés lorsqu’il s’agit d’y ajouter un basse correcte, si elle ne se trouve dans les cordes à vide, et bien plus grande s’il faut y ajouter encore une ou deux parties intermédiaires. Pour eux le doigté dans ce cas n’est pas qu’un écart continuel des règles dont l’habitude leur fait une loi [...]”

¹⁶³ Ibidem. “[...] j’ai trouvé qu’il s’y prête mieux qu’au fatras continuel des doubles et des triples crochés en gammes diatoniques ou chromatiques.” “...était une bien plus grande preuve de posséder l’instrument que toutes ces sonates que j’entendais avec de grands traits de violon, sans harmonie et même sans basse, à moins qu’elle ne se trouvât dans les cordes à vide [...]”

¹⁶⁴ Abreu, Antonio/Prieto, Victor. Op. cit. Pág. 6: “He visto y oído en algunos una improba ejecución en ambas manos, pero mal ordenada; (bien que tocar bien, ó tocar mal, todo es tocar.) A otros, y de éstos muy pocos, solo tocar innumerables carreras ligadas de fusas y semifusas, sin variar, como si la guitarra

3. POSIÇÃO

Para tentar perceber a origem do conceito de Posição na guitarra, que pode estar estreitamente ligado a esse significativo êxodo de executantes de instrumentos de corda friccionada para o nosso instrumento de corda dedilhada, baseando-nos nos antecedentes apontados por Suárez Pajares¹⁶⁵, vamos dirigir um olhar atento à actividade musical de alguns dos pioneiros da guitarra clássico-romântica de concerto que, sofrendo uma época de mudanças das modas musicais e dos gostos do público, alteraram o caminho musical que tinham começado a percorrer junto de outros instrumentos.

3.1. Francesco Molino¹⁶⁶

Nasceu em Ivrea – Itália, no ano 1768 e morreu em Paris no ano 1847. No ano 1783, quando tinha quinze anos, alistou-se numa banda do Regimento Piemontês como oboísta, onde trabalhou até o ano 1793. Também durante o mesmo período, desde 1786 até 1789 tocou a **viola de arco** na orquestra do *Teatro Régio* de Turim e violino na *Capella Regia* da mesma cidade entre 1798 e 1818. As suas primeiras publicações foram: “Primeiro Concerto” para violino e orquestra - editado por Pleyel em Paris no ano 1803 - e várias obras para guitarra a solo e música de câmara com guitarra, além de dois métodos para este instrumento, editados em Leipzig entre os anos 1812 e 1813. Desde cerca de 1819 até a sua morte em 1847, viveu em Paris onde manteve intensa actividade composicional e como professor de **violino** e guitarra com o título de “*professeur de violon attaché à la Chapelle de S.M. le Roi de Sardaigne*”.

Será útil recordar que Molino é o autor do *Método Completo/ para/ Aprender a tocar la Guitarra* [...], Paris, ca. 1827. Este manual tem especial importância para o nosso estudo na medida em que contem uma ilustração de uma guitarra muito característica. A sua construção tem influência óbvia dos instrumentos de corda friccionada, pelo menos no aspecto estético, embora seja possível, por meio de estudos específicos, observar características sonoras particulares.

Através das seguintes imagens, podemos comprovar que é uma guitarra que realmente existiu na época, um instrumento dos irmãos Mauchant¹⁶⁷ de Mirecourt¹⁶⁸. Da

no tuviera el mismo privilegio que los demás instrumentos, debiendo verificarse oportunamente ya los puntos ligados, ya los picados, ya variando de arpeggios, duos, y otros primores del arte [...]”

¹⁶⁵ Suárez Pajares, Javier. Op. cit.

¹⁶⁶ Dell'Ara, Mario. “Luigi, Valentino, e Francesco Molino”. *Il Fronimo*. Nº 50, Janeiro. Edizioni Suvini Zerboni. Milão, 1985

escolha de Molino em inserir uma ilustração com essa guitarra no seu Método, deduzimos que era o seu modelo preferido de instrumento.



Fig. V-6. Ilustração do “Método Op. 49”. Francesco Molino. Guitarra-violino Mauchant.



Fig. V-7 e Fig. V-8. Fotografias de uma guitarra Mauchant. Gemeentemuseum da Haia, 2008.

¹⁶⁷ É a primeira guitarra/violino da história que mais tarde seria recriada ou emulada pela indústria de construção de instrumentos para a música popular ou ligeira. Talvez, um dos exemplares mais famosos é o baixo eléctrico da empresa alemã Hofner - fabricante tradicional de instrumentos de corda friccionada - usado por Paul Mc Cartney, integrante de “The Beatles”.

¹⁶⁸ Cidade berço dos primeiros violinos da história e com grande tradição de construção de instrumentos que ainda se conserva nos nossos dias.

3.2. Ferdinando Maria Meinrado Francesco Pascale Carulli¹⁶⁹ (1770-1841)

Foi autor do primeiro método completo para guitarra clássico-romântica, o qual continua a ser usado hoje, também aplicado à guitarra actual. Como muitos dos seus contemporâneos, formou-se musicalmente com um frade que era músico amador e o primeiro instrumento que estudou foi o **violoncelo**, mas a partir da idade de vinte anos (1790) dedicou todas as suas forças à aprendizagem autodidacta e mais tarde à pedagogia da guitarra.

3.3. Mauro Giuliani¹⁷⁰ (1781-1829)

Grande compositor e virtuoso da guitarra, começou os seus estudos musicais na sua infância em Barletta, Itália, onde estudou harmonia e compôs algumas obras de carácter litúrgico. O seu primeiro instrumento, que nunca abandonou completamente, foi o **violoncelo** e, provavelmente, também estudou violino. Conheceu e cooperou com grandes intérpretes e compositores tais como Rossini, Hummel, Moscheles, Mayseder e Merk e sabe-se que, em 1813, tocou numa orquestra na estreia da Sexta Sinfonia de Beethoven. Como não existe informação de que instrumento tocou, podemos supor que foi o violoncelo.

3.4. Luigi Legnani¹⁷¹ (1790-1877)

Nasceu em Ferrara e iniciou a sua educação musical em 1799 em Ravenna onde estudou **violino** com Pietro Casalini e pertenceu ao coro juvenil da *Capella del Duomo*. O seu *debut* como guitarrista teve lugar no dia 2 de Julho de 1819 em “*La Scala*” de Milão. Partilhou as suas actividades com as de guitarrista, cantor e violinista profissional, no “*Teatro Comunale de Ravenna*”. Escreveu os seus 36 Caprichos para guitarra, sem dúvida inspirados nos brilhantes 24 Caprichos para violino de Paganini.

Podemos pois observar que estes autores têm um aspecto em comum muito importante para o nosso estudo, que é o facto de terem começado os seus estudos com um instrumento melódico de corda friccionada.¹⁷²

¹⁶⁹ Fetis, F.J. “*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*”. Bruxelles, 1835-44.

¹⁷⁰ Heck, Thomas Fitzsimmons. “*The birth of the Classic Guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani (d.1829)*”. Tese de Doutoramento. Music History, Yale University, 1970.

¹⁷¹ Wynberg, Simon. London. “*Luigi Legnani. 36 Caprices (1790-1877) Op.20 in all major + minor keys*”. Introdução. Chanterelle. Heidelberg, 1986.

¹⁷² Nesta família de instrumentos, como referimos anteriormente, já estava enraizado seriamente o conceito de Posição, no qual, os números indicativos são gerados a partir de uma concepção diatónica na divisão virtual do braço do instrumento. Isto significa que a partir da nota produzida pela corda solta, começam a numerar-se as Posições por graus diatónicos. Consequentemente, na primeira corda do

3.5. Matteo Carcassi (1792-1877)

Partilha, com os autores citados, o facto de ser de origem italiana, mas diferencia-se deles por ter começado os seus estudos musicais como pianista, que, segundo comenta Sor, lhe teriam dado uma boa base teórico-prática como compositor e guitarrista. Seguramente, herda a bagagem técnica de Francesco Molino e o mesmo uso do conceito de Posição - como se pode ver no seu método *Op. 59* de 1836 - já que figura numa lista de subscritores do *Nouvelle Méthode pour la Guitare* de Molino, publicado em França entre 1814 e 1816. Outro dado importante é que ambos os músicos chegaram a Paris cerca de 1820.

Por outro lado, em 1755, o famoso compositor, violinista e pedagogo Leopold Mozart (1719-1787), pai de Wolfgang Amadeus Mozart, escreveu o seu livro didáctico: “Ensaio de uma escola, Método fundamental de violino¹⁷³”, original em alemão, publicado em Augsburg em 1756 e traduzido para língua francesa em 1770. Era um livro moderno, amplamente difundido na Europa, que transmitia os últimos avanços nas técnicas de aprendizagem e ensino do violino.

No dito Método, podemos ver uma parte destinada ao estudo das Posições onde podemos ler:

“DAS POSIÇÕES”

“Há três tipos de Posições: a Posição Inteira, a Meia-Posição e a Posição Composta. Pode ser que alguns achem supérflua a minha terceira Posição, porque ela está composta pela Posição Inteira e a Meia-Posição, mais eu estou convencido que, examinando-a mais de perto, não só a encontrarão útil, aliás, muito necessária. Três motivos justificam o uso das Posições: a Necessidade, a Comodidade e a Clareza”¹⁷⁴

violoncelo - lá -, a Pos. I inicia-se com o dedo 1 colocado na nota si. Na guitarra, que está dividida fisicamente em meios-tons, tem prevalecido uma visão cromática.

¹⁷³ Mozart, Leopold. “*Versuch Einer Gründlichen Violinschule*”. Johan Jacob Lotter. Augsburg, 1756.

¹⁷⁴ Mozart, Leopold. “*Méthode raisonnée pour apprendre a jouer du violon composée par Leopold Mozart*”. Tradução para francês de Valentin Roeser. Paris, 1770. “*Des Positions. Il y a trois sortes de Positions, savoir, la Position Entière; la Demi-Position et la Position Composée. Quelques uns regarderont peut être ma troisième Position comme quelque chose de superflu, parcequ’elle est composée de la Position Entière et de la Demi-Position, mais je suis persuadé qu’en l’examinant de plus près, on la trouvera non seulement utile, mais aussi très nécessaire. Trois motifs justifient l’usage des Positions: la Nécessité, la Comodité et la Netteté. Chaque motif sera indiqué dans la suite des exemples.*”

Mozart dedica um Capítulo a cada uma das Posições mencionadas, definindo-as e exemplificando-as perfeitamente, o que dá noção da sua importância. Sabemos que no ano 1770 o conceito de Posição não era novo no estudo do violino, mas as suas observações revelam a sua preocupação de aperfeiçoar esse Sistema Posicional. A metodologia de Leopold Mozart teve uma influência fundamental no ensino do violino e, talvez também, sobre a didáctica dos restantes instrumentos de corda friccionada neste período histórico.

Como foi dito, alguns dos guitarristas referidos também eram instrumentistas de arco, tais como outros (por exemplo, Moretti e Doisy, músicos dos que já falámos em “A eclosão de métodos para guitarra”). Este facto pode ter facilitado a *contaminação* técnica e idiomática que antes mencionamos. Achámos que esta é, igualmente, uma razão para supor que as ideias de L. Mozart podem ter chegado inadvertidamente, por esta via, até a técnica da guitarra, por finais do século XVIII.

4. UM CASO ANÁLOGO: DO VIOLINISMO AO VIOLONCELISMO¹⁷⁵

Vamos falar dum momento histórico em que a falta de uma metodologia dirigida especialmente ao violoncelo leva a tomar como exemplo a já estabelecida na técnica do violino, o que chega a revelar alguns problemas de adaptação, que obrigam os intérpretes a desenvolver uma técnica perfeitamente funcional e criada exclusivamente para o violoncelo.

Queremos evidenciar que existem analogias na evolução da guitarra e do violoncelo nos finais do século XVIII e que não só a guitarra *herdou*, como antes foi sugerido, elementos da rotina técnica do violino, num caso que apresenta algumas semelhanças. Pretendemos deixar patente que a passagem de um recurso técnico típico de um determinado instrumento a outro - tal como a Posição - pode acontecer de uma forma bastante natural. Apresentamos, desta maneira, outros dados para tornar ainda mais verosímil a hipótese apresentada anteriormente de que a Posição foi integrada na técnica da guitarra, *importada* por executantes violinistas/guitarristas.

¹⁷⁵ Refere-se à técnica de execução perfeitamente adaptada não só às características organológicas próprias do violoncelo, como também à escrita para este instrumento e a sua expressão musical.

É especialmente importante ter em conta que o violoncelo moderno é o membro da família dos violinos cujo comprimento de corda vibrante se assemelha mais à da guitarra clássico-romântica e que os dois instrumentos sofreram mudanças organológicas importantes no mesmo período histórico. Por idênticas razões, experimentaram similares dificuldades técnicas e metodológicas, que também provocaram uma passagem bastante íngreme do violinismo ao violoncelismo, o que, como veremos, confirma a hipótese apresentada. Vamos apresentar uma informação proporcionada pelo violoncelista búlgaro Nikola Chakalov¹⁷⁶, que vem a favor da argumentação anteriormente apresentada sobre a passagem do violinismo ao guitarrismo.

“Breve visão histórica. Durante as primeiras décadas da “vida” do violoncelo, a sua técnica de execução era devedora das tradições da viola da gamba, por um lado, e à técnica do violino, por outro. A emancipação da sua forma de execução e a criação de uma técnica diferenciada específica para o violoncelo começou tardiamente (na segunda metade do século XVIII), principalmente na Itália e em França. Os primeiros livros dedicados ao ensino do violoncelo publicados em França (Ch. Cupis, 1789 e J. Tilliere, 1774) ainda evidenciam uma insuficiente emancipação do “benjamim” dos membros “adultos” da nova família de violinos. A influência da digitação violinística sobre a do violoncelo foi particularmente intensa. Os instrumentistas daquele tempo ainda acreditavam que a digitação violinística era perfeitamente aplicável ao violoncelo:

“Durante os primeiros anos posteriores à fundação do Conservatório de Paris, um dos produtos da Revolução Francesa, estabeleceram-se em França as bases sistemáticas da técnica do violoncelo. As condições eram favoráveis tanto para o desenvolvimento desta técnica como para a sua correspondente metodologia pedagógica. Assim, num breve intervalo de tempo foram publicados três manuais (na realidade meras colecções de exercícios): J. B. Breval (1804), uma equipa de professores [Levasseur, Catel, Baudiot] do recentemente inaugurado Conservatório de Paris (1805) e J. L. Duport (1806). Estes três foram as primeiras tentativas sérias e académicas de estabelecer os fundamentos técnicos do violoncelo. Particularmente importante foi o contributo de J. L. Duport (1749-1819), cujo *Manual* estava dedicado especialmente aos problemas de digitação como se pode deduzir do seu título (*Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet, dédié aux Professeurs de Violoncelle*). Por este motivo o manual

¹⁷⁶ Chakalov, Nikola. “*La digitación en el violonchelo*”. Págs. 12 e 13. Idea Books. Cornellà del Llobregat, 2004

de Duport resulta para nós particularmente interessante como uma proposta s ria e global sobre o estudo dos problemas de digitação. O *Manual* de Duport proporcionou a resposta a muitos problemas relacionados principalmente com os aspectos técnicos da digitação. Duport formulou um dos preceitos básicos da digitação:

«*Sempre que for possível deve-se evitar executar duas notas consecutivas com o mesmo dedo*»

Duport rejeitou decididamente a digitação de tipo violinístico nas escalas, pois não respeitava as possibilidades anat micas de uma mão normal e tendia a “sabotar” a afin  o correcta...”¹⁷⁷

Um artigo publicado na *Internet* por Stephen Bonta complementa os comentários de Chakalov, falando de um *parente* directo do violoncelo (o seu nome tem sido usado em ocasiões como sin nimo de violoncelo na antiguidade): o **violone**.

“Desde cerca de 1609, o ano de publicação de *L’Orfeo* de Monteverdi, e em número crescente depois do ano 1635, apareceram partituras instrumentais com um novo termo associado  s partes concertantes do baixo: *violone*. O primeiro compositor que empregou o violone com certa regularidade foi Tarquinio Merula, também nativo de Cremona. Ele escolhe-o

¹⁷⁷ Ibidem. “Breve visión histórica. Durante las primeras décadas de “vida” del violonchelo la técnica relativa a su utilización sol a pagar tributo a las tradiciones de la viola de gamba por un lado y a la técnica el violín por otro. La emancipación de la ejecución y la diferenciación de una técnica específica para el violonchelo empezó tardíamente (en la segunda mitad del siglo XVIII), principalmente en Italia y Francia. Los primeros libros dedicados a la enseñanza del violonchelo impresos en Francia (Ch. Cup s, 1789 y J. Tilliere, 1774) todavía delatan una insuficiente emancipación del “benjamín” respecto a los miembros “adultos” de la nueva familia de violines. La influencia de la digitación violinística sobre la del violonchelo fue particularmente intensa. Los instrumentistas de aquellos tiempos todavía creían que la digitación violinística era perfectamente aplicable al violonchelo:

Durante los primeros años posteriores a la fundación del Conservatorio de París, uno de los productos de la revolución francesa, se establecieron en Francia las bases sistemáticas de la técnica del violonchelo. Las condiciones eran favorables tanto para el desarrollo de esta técnica como para su correspondiente metodología pedagógica. Así, en un breve intervalo de tiempo fueron impresos tres manuales (en realidad, meras colecciones de ejercicios): J. B. BrevalL (1804), un equipo de profesores [Levasseur, Catel, Baudiot] del flamante conservatorio de París (1805) y J. L. Duport (1806). Estos tres fueron los primeros intentos serios y acad micos de establecer los fundamentos técnicos del violonchelo. Particularmente importante fue la contribución de J. L. Duport (1749-1819) cuyo manual estaba dedicado especialmente a los problemas de digitación como puede deducirse de su título (*Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Condu t de l’Arch t, dedi  aux Professeurs de Violoncelle*). Por este motivo el *Manual* de Duport resulta para nosotros particularmente interesante como un intento serio y global del estudio de los problemas de digitación. El *Manual* de Duport proporcionó respuesta a muchos problemas relacionados principalmente con los aspectos técnicos de la digitación. Duport formuló uno de los requerimientos básicos de la digitación: Siempre que sea posible es preciso evitar ejecutar dos notas consecutivas con el mismo dedo. Duport rechazó decididamente la digitación de tipo violinístico en las escalas pues no respetaba las posibilidades anatómicas de una mano normal y tendía a “sabotear” la afinaci n correcta.”

para ser usado no início junto ao violino no seu *opus 6* (1624). Incluímos um exemplo da sua escrita para o dito instrumento na “Figura 2”.¹⁷⁸



Ex. V-11. “*Canzona la Vesconta, de Pegaso, op. 11*”. Tarquinio Merula. Veneza, 1640. Escrita para violone.

“É óbvio, em primeiro lugar, que a técnica requerida por violinistas e violonistas é a mesma, excepto no uso das posições altas, e voltaremos a este ponto. Também é evidente que do ponto de vista de Merula, o violone é um instrumento bem estabelecido. Nunca sugere que a parte de violone é “*a beneplacito*”, uma expressão normalmente encontrada em partituras antigas para indicar o uso indiferenciado do *violoncino*, *violoncello*, ou *bassetto*.”¹⁷⁹

¹⁷⁸ Bonta, Stephen - Jerry Fuller. 1995-2005. “From Violone to Violoncello: A Question of Strings?” <http://www.earlybass.com/strings.htm>. “From Violone to Violoncello: A Question of Strings?” “From 1609 on, the year of publication of Monteverdi’s L’Orfeo, and in increasing numbers after 1635, instrumental prints appear with a new term associated with bass concertante parts: violone The first composer to employ the violone with any regularity was Tarquinio Merula, also a Cremonese by birth.¹⁶ He called for it to be used in conjunction with the violin beginning with his opus 6 (1624). We include a sample of his writing for the instrument in Figure 2”.

¹⁷⁹ Ibidem. “It is obvious, first of all, that the technique required of violinist and violonist is equal, except in the use of higher positions, and we shall return to this point. It is also obvious that from Merula’s point of view the violone is a well-established instrument. Never once does he suggest that the violone part is a *beneplacito*, a phrase normally found in early prints calling for the *violoncino*, *violoncello*, or *bassetto*.”

A *emancipação* da guitarra moderna, dos seus antepassados, parece ter sido maior que a do violoncelo em relação à numeração das Posições. No violoncelo persiste uma denominação baseada na ordem diatónica como a que surgiu no violino. Neste último, foi uma consequência normal do seu tamanho, que facilitava uma grande abrangência da mão em termos intervalares. Nos seus inícios era praticamente suficiente o uso de três dedos na mão esquerda, existindo por outro lado uma certa dificuldade na produção dos semitons na realização da escala cromática. No violoncelo, ao contrário do que sucede no violino, é mais simples produzir intervalos cromáticos. No entanto, digitar uma quarta justa numa só corda exige uma grande extensão, por vezes impossível sem o uso do polegar esquerdo, tal como acontece na guitarra.

4.1. Nomenclatura

Na guitarra moderna prevaleceu, finalmente, uma nomenclatura posicional que nasceu de um facto aparentemente secundário: a divisão física dos semitons mediante trastos colocados segundo o sistema temperado, que divide a oitava em doze semitons iguais, e que oferecem um apoio rígido à corda, para variar à vontade a sua longitude vibrante. A existência dos trastos propiciou o uso de uma nomenclatura posicional de origem cromática, pelo que se tem adoptado uma numeração das Posições por números inteiros (às vezes árabes e outras romanos), que a partir da corda solta são definidas habitualmente pelo número de divisão semitonal onde se encontra o dedo 1, ou onde potencialmente se encontraria numa situação normal.

Exemplo na quinta corda da guitarra, **lá**:

Pos. I (dedo 1 no primeiro trasto) -----**lá#**

Pos. II (dedo 1 no segundo trasto) -----**si**

Pos. III (dedo 1 no terceiro trasto) -----**dó**

Thomas Heck compara a Posição no violino e na guitarra, sintetizando-as num quadro que revela as suas equivalências. Este autor considera que é suficiente sumar 1 ao número de Posição no violino, para saber a que intervalo corresponde uma determinada Posição, a partir duma corda solta. Esta é uma transcrição do quadro explicativo e comparativo, sobre a nomenclatura das Posições no violino e na guitarra, realizado por Heck¹⁸⁰:

¹⁸⁰ Heck, Thomas F. Op. cit. Pág. 154.

| Posição no violino | + 1 | = Intervalo a partir da corda solta | Nº de trasto da guitarra | Explicação |
|--------------------|-----|-------------------------------------|--------------------------|-------------------|
| Pos. I | + 1 | = Uma segunda | = I ou II | 2ª menor ou maior |
| Pos. II | + 1 | = Uma terceira | = III ou IV | 3ª menor ou maior |
| Pos. III | + 1 | = Uma quarta | = V | 4ª perfeita |
| Pos. IV | + 1 | = Uma quinta | = VII | 5ª perfeita |
| Etc. | | | | |

Fig. V-9. Quadro comparativo. Posição no violino e na guitarra. Thomas Heck.

A nomenclatura posicional no violoncelo também utiliza o dedo 1 como ponto de referência e apoia-se na ordem diatônica, mas utiliza uma menor quantidade de algarismos comparada com a do violino, complementando-os com uma fracção ou uma palavra (começando a partir da Meia Posição), em vez de usar uma numeração das Posições baseada directamente no cromatismo, tal como a que deriva das divisões semitonais físicas da guitarra.

Exemplo na primeira corda do violoncelo, **lá**:

Meia - Posição (dedo 1 no primeiro semitom cromático) -----**lá #**

Pos. I (dedo 1 no primeiro tom, II grau da escala) -----**si**

Pos. II (dedo 1 no III grau da escala) -----**dó**

Pos. II E* (dedo 1 no seguinte semitom cromático) -----**dó #**

*[Segunda Posição Elevada, ou seu equivalente: II Pos. e ½ (Segunda Posição e meia)]

No nosso sistema de notação habitual existem sete nomes para doze notas e signos ou termos que significam **elevado** ou **descido**, para perfazer o conjunto de doze semitons contidos numa oitava. Portanto, no violoncelo cada nota da escala cromática tem a sua correspondência posicional, tal como na guitarra.

O uso da Posição que se tem mantido no violoncelo, baseada no diatonismo, poderia ser considerado, de certa maneira, anacrónico, embora justificável pela presença permanente de repertórios integrados por composições de origem tonal nos programas de concerto contemporâneos. Este conservadorismo técnico talvez tenha origem nas vantagens que pode proporcionar aos intérpretes no que se refere a um maior controle

da digitação no seio do diatonismo não temperado, na medida em que é um instrumento versátil que permite este tipo de afinação e que faculta aos executantes a possibilidade de diferenciar os semitons cromáticos dos diatónicos dentro do sistema tonal.

Deste modo, a guitarra desligou-se totalmente dos instrumentos de arco, para desenvolver uma técnica e uma simbologia muito mais particular no uso de um Sistema Posicional aplicado à mão esquerda.

5. O SISTEMA POSICIONAL NOS GUITARRISTAS CONTEMPORÂNEOS DE SOR

O parâmetro técnico “*Posição*”, como já referimos, era bem conhecido e utilizado pelos contemporâneos de Fernando Sor, e torna-se notado dentro da sua técnica, não por inclusão mas por omissão.

5.1. Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes (1774-1846).

No ano 1800, escreve o primeiro método francês para guitarra de seis ordens onde aparece referenciada a Posição através de uma representação gráfica¹⁸¹. Simplesmente, faz coincidir a Posição com o número de trasto, dando a sensação de que é um elemento teórico-prático já incorporado na técnica de guitarra.

5.2. Charles Doisy¹⁸² (meados do séc. XVIII - ca. 1807).

No seu Método de 1801 define “Posição” como o lugar onde se pousa a mão no mastro da guitarra, marcando cada trasto uma Posição; ainda fala de uma Meia Posição.¹⁸³

5.3. Francesco Molino (1768-1847).

Publicou métodos em italiano, francês e posteriormente em espanhol. Usa o sistema posicional tal como Doysi.

5.4. Mauro Giuliani (1781-1829).

No seu “*Etude Complète pour la Guitare*”,¹⁸⁴ que é uma colecção de exercícios e estudos com indicações teóricas reduzidas ao mínimo, no início, onde apresenta a simbologia utilizada, diz directamente sem mais explicações:

¹⁸¹ Que já vimos anteriormente em “A passagem da guitarra de cinco ordens à de seis ordens”.

¹⁸² Doysi, Charles. Op. cit. Capítulo Terceiro: “*Dés Positions et du Doigter*”.

¹⁸³ Ver Capítulo III da presente dissertação.

¹⁸⁴ Giuliani, Mauro. “*Etude Complète pour la Guitare*”. Paris, 1812. Reimpressão fac-símile Soneto 1992.

“As posições são indicadas com números grandes para os diferenciar dos sinais para as mãos [ditação]”¹⁸⁵



Fig. V-10. “*Posizioni*”. Mauro Giuliani. “*Etude Complete pour la Guitare*”. Paris, 1812.

Aparentemente, para Giuliani, esta era uma questão tão óbvia que não precisava de mais explicação, apesar da importância que o autor demonstra em lhe dar, detalhando em cada estudo qual é a Posição a estudar. Usa, ainda, uma espécie de asterisco para sinalizar a corda que o polegar esquerdo deve calcar no diapasão (esta prática poderia ser uma reminiscência da sua formação inicial como violoncelista). Como se pode ver nos estudos incluídos nessa obra, o conceito é o mesmo que nos anteriores autores referidos, chegando até a Posição 14, no seu estudo Nº 11 da Terceira Parte¹⁸⁶.



Ex. V-12. Posições indicadas com números árabes, até a Posição 14. Mauro Giuliani. “*Etude Complete pour la Guitare*”. Paris, 1812.

As Posições são indicadas mediante números árabes de maior tamanho que os que assinalam os dedos da mão esquerda. No entanto, no ano seguinte publica os *Vingt Quatre Exercices ou Etudes sur toutes les Positions pour Guitare*¹⁸⁷, onde a única

¹⁸⁵ Ibidem. Pág. 2. “Le posizione sono indicate da cifre grandi per distinguerle dai segni per la mani.”

¹⁸⁶ Ibidem. Pág. 40.

¹⁸⁷ Giuliani, Mauro. “*Vingt Quatre Exercices ou Etudes sur toutes les Positions pour Guitare*”. Paris, 1813. Reimpressão fac-símile Soneto 1992.

mudança relativa à Posição é de os números árabes terem sido substituídos por números romanos, como podemos ver no estudo Nº 16 deste livro¹⁸⁸.

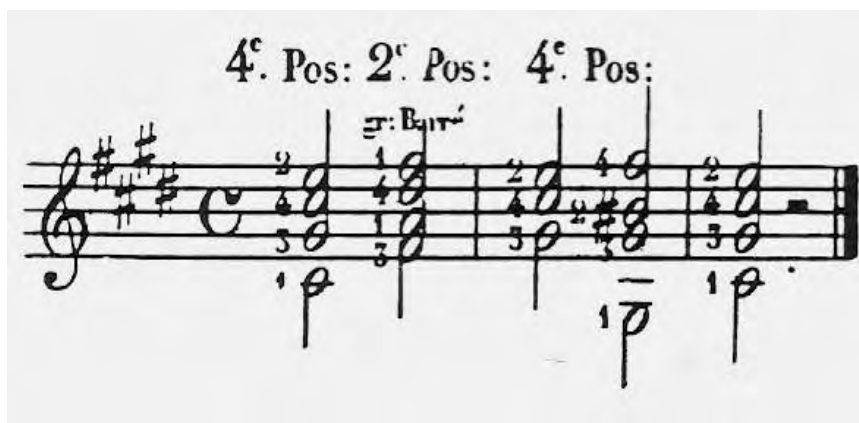


Ex. V-13. Posições indicadas com números romanos, até a Posição XIV. Mauro Giuliani.
“Vingt Quatre Exercices ou Etudes sur toutes les Positions pour Guitare”. Paris, 1813.

5.5. Matteo Carcassi (1792 -1853)

Tal como podemos observar no seu Método,¹⁸⁹ de 1836, trata directamente deste assunto com o título *Positions*, onde explica haver doze posições no braço da guitarra que indica com números ordinais árabes (*1e.*, *2e.*, etc.) e em que as mais importantes são: 1ª, 4ª, 7ª e 9ª, cada uma delas marcada pela localização do dedo 1.

Exemplo¹⁹⁰:



Ex. V-14. Posições indicadas com números árabes. Mateo Carcassi.
“Méthode Complete pour la Guitare Op. 59”. Paris, 1836.

Se considerarmos que os citados métodos foram publicados em Paris: Doisy, 1801; Giuliani, 1812; Molino, 1827 e Carcassi, 1836 (embora, por volta de

¹⁸⁸ Ibidem. Pág. 45.

¹⁸⁹ Carcassi, Mateo. *“Méthode Complete pour la Guitare Op. 59”*. Troupenas. Paris, 1836. Reimpressão fac-símile Minkoff 1988. Págs. 9 e 44.

¹⁹⁰ Ibidem. Pág. 58.

1822¹⁹¹, Carcassi já tinha publicado uma das suas primeiras obras com o editor Meissonnier, em Paris) e que inclusive os nomes de Giuliani e Carcassi foram citados por Sor no seu Método, editado em 1830, é pouco provável que o mestre catalão não conhecesse este conceito, tomando em conta que residiu em Paris entre 1813 e 1815 e, posteriormente, entre 1826 e 1839. Não devemos esquecer que Sor também tinha experiência com o violino, em cuja técnica o uso da Posição já era tradicional naquela época.

Embora os autores antes nomeados coincidirem bastante nas suas ideais básicas, houve várias discrepâncias entre diversos guitarristas sobre este conceito e a sua aplicação. Como mostra disto analisaremos agora os diferentes pontos de vista de três autores que aparecem referenciados como modelos a seguir no Método de Sor, em ordem cronológica, Federico Moretti, Fernando Carulli e Dionisio Aguado.

5.6. Federico Moretti (meados do sec. XVIII - 1838)

Editou o seu Método¹⁹² em 1792 (embora o mesmo relate que já circulavam anteriormente algumas versões dos seus manuscritos, que até foram plagiadas por outros músicos) redigido em italiano. Esse livro estava destinado ao instrumento que hoje conhecemos como *guitarra barroca*, embora com cordas simples e encordoada com bordões, como indica na *TAVOLA I*. Usa 15 trastos que divide em três posições, às quais dedica bastante atenção, da seguinte maneira: Primeira Posição desde a corda solta até ao quarto trasto, utilizando os dedos 1, 2, 3 e 4; Segunda Posição, desde o quinto até o nono trasto, ou seja abrangendo cinco trastos no total, utilizando em ordem os dedos 1, 2, 3, 4 e novamente 4; terceira Posição desde o décimo até o décimo quinto trasto, ou seja abarcando seis trastos no total usando por ordem os dedos 1, 2, 3 e, finalmente, 4 nas três últimas notas.

¹⁹¹ A música do *ottocento* italiano é difícil de datar exactamente pela falta do ano de publicação nas edições

¹⁹² Moretti, Federico. “*Principj de Guitarra*”. Nápoles, 1792. Reimpressão fac-símile Studio Per Edizione Scelte. Florença 1983

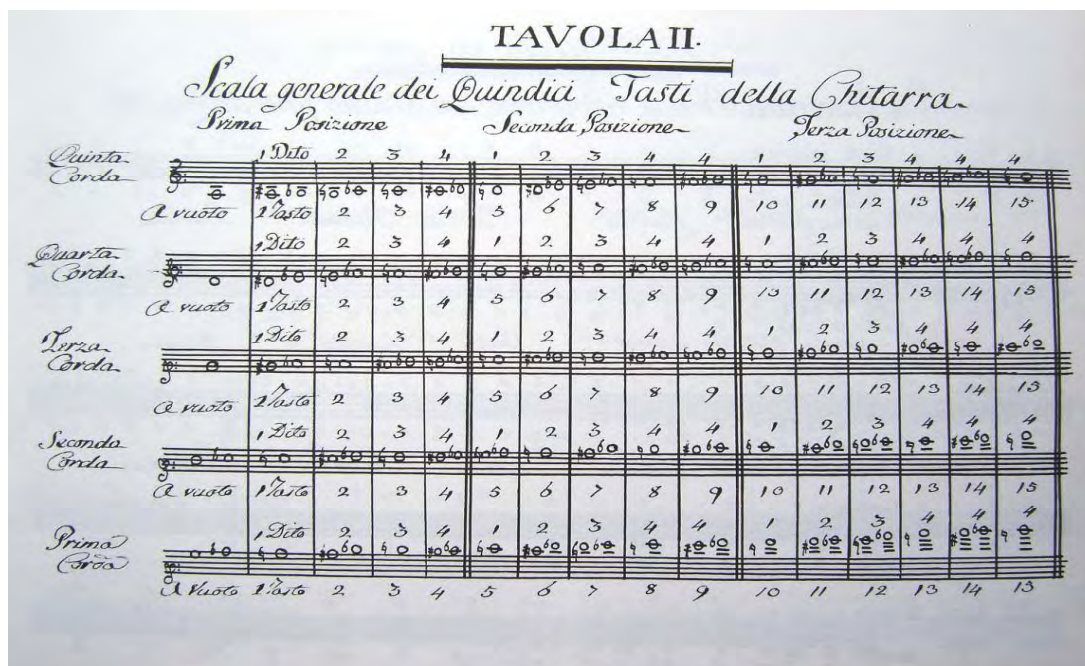


Fig. V-11. “Tavola II”. Federico Moretti. Posições. Nápoles, 1792.

Posteriormente, em 1799, publica em Madrid os seus “*Principios para tocar la guitarra de seis ordenes*”, destinado ao instrumento encordado com seis ordens. O texto é quase o mesmo do “*Principij de Guitarra*” de 1792, mas traduzido para língua castelhana e actualizado convenientemente, pela simples razão de que o instrumento de seis cordas era já o mais popular em Espanha naquele momento, usando em espanhol a palavra *Manos* como equivalente a *Posizioni*, do italiano.

| Mãos/Posições | Desde | Até |
|---------------|----------|-----------|
| Primeira | Pestana | Trasto IV |
| Segunda | Trasto V | Trasto IX |
| Terceira | Trasto X | Trasto XV |

Fig. V-12. Quadro explicativo das Posições, segundo Federico Moretti.

5.7. Ferdinando Carulli (1770-1841)

No seu “*Méthode Complete pour le decacorde nouvelle guitarre*”¹⁹³ op. 293, obra destinada à “nova” guitarra de dez cordas simples, que também incluía peças e acompanhamentos para guitarra de seis cordas, no ano 1826 (ca.), trata do tema na Segunda Parte do Método com o título *Des Positions*, definindo “Posição” como: “[...] os diferentes trastos onde está obrigado a deslocar-se o dedo 1 para executar uma

¹⁹³ Carulli, Ferdinando. “*Méthode Complete pour le decacorde nouvelle guitarre*”. Carli. Paris, ca. 1826.

passagem ou um acorde.” Ali, também declara que o braço da guitarra tem doze trastos que podem dividir-se em cinco Posições:

Primeira Posição, com o dedo 1 a partir do primeiro ou do segundo trasto.

Segunda Posição, a partir do terceiro trasto, mas o dedo 1 pode estar situado também nos trastos vizinhos: quarto e segundo.

Terceira Posição, partindo do quinto trasto mas o dedo 1 pode estar situado também nos trastos vizinhos: sexto e quarto.

Quarta Posição, desde o sétimo trasto, mas o dedo 1 também pode chegar a ocupar o sexto trasto.

Quinta Posição, onde o dedo 1 pode ocupar os trastos oitavo ou nono.

| Posição | Nº de trasto onde pode estar o dedo 1 | Intervalo a partir da nota solta | Coincidências na colocação do dedo 1 |
|----------|---------------------------------------|---|--------------------------------------|
| Pos. I | I ou II | 2ª menor, ou 2ª maior | ----- |
| Pos. II | III, eventualmente IV ou II | 3ª menor, 3ª maior, ou 3ª diminuta | No trasto II, com a Pos. I |
| Pos. III | V, eventualmente VI ou IV | 4ª perfeita, 4ª aumentada, ou 4ª diminuta | No trasto IV, com a Pos. II |
| Pos. IV | VII, ou VI | 5ª perfeita, ou 5ª diminuta | No trasto VI, com a Pos. III |
| Pos. V | VIII ou IX | 6ª menor, ou 6ª maior | ----- |

Fig. V-13. Quadro explicativo das Posições, segundo Ferdinando Carulli.

É muito interessante observar a flexibilidade, ou até a ambiguidade, de Carulli para definir as diferentes Posições; por exemplo, vemos que tanto na Segunda como na Terceira Posição o dedo 1 poderia estar colocado no segundo trasto. Isto pode significar que o lugar que ocupa o arco formado pelo polegar e o dedo 1, marcaria a “posição base”, e desde aí a mão, graças ao balanço do braço e a colaboração do pulso, flexibilizando simultaneamente a abertura entre o polegar e o dedo 1, levaria este último aos trastos contíguos através desse processo denominado, muito mais tarde, *traslado parcial* por Abel Carlevaro¹⁹⁴(1916-2001).

¹⁹⁴ Carlevaro, Abel. “*Escuela de la Guitarra*”. Dacisa. Montevideo, 1978.

Portanto, apesar de o dedo 1 poder ocupar o mesmo sítio nestas duas Posições, podemos pensar que o polegar estaria apoiado em lugares diferentes, numa e noutra Posição, (na mesma base da definição de Posição apresentada pela primeira vez no tratado “*La Digitación Guitarrística*”, do ano 2000¹⁹⁵).

No entanto, esta hipótese suscita dúvidas analisando as escalas e exercícios que servem como parte prática da dita teoria. Numa escala de Mi Maior, começando na tónica (5ª corda), usa a Segunda Posição e indica que o dedo 1 deve colocar-se no quarto trasto. Por outro lado, os quatro dedos não se desviam do âmbito dos quatro trastos consecutivos, o que revela que nesta situação o polegar forma o referido semicírculo, em frente ao dedo 1, tal como aconselha Carulli:

“O mastro, *bem levantado*, deve colocar-se entre o semicírculo que formam o polegar e o indicador [1] da mão esquerda”¹⁹⁶

Carulli também destaca que, depois de estudar a Primeira Parte do método, o aluno já deve conhecer bem a Primeira Posição, que abarca os primeiros quatro trastos.

Na Segunda Parte da última edição e revisão do Método op. 27,¹⁹⁷ cuja primeira edição data do ano 1810, só para guitarra de seis cordas, Carulli avisa - como já temos referido em “Acepções de Posição e Terminologia” - que os compositores e mestres deste instrumento não concordam totalmente com o número das Posições, evidenciando a falta de consenso sobre a definição deste conceito.

5.8. Dionisio Aguado (1784 - 1849)

Escreveu várias obras didáticas, entre as que podemos destacar: *Colección de Estudios* de 1820, que é a primeira conhecida, *Nuevo Método de guitarra*, Op. 6, escrito originalmente em francês e traduzido ao espanhol em 1834, finalmente o método que o fez célebre mundialmente, o *Nuevo Método para Guitarra*, publicado em Madrid em 1843, com um apêndice póstumo datado no ano 1849.

¹⁹⁵ Barceló, Ricardo. “*La digitación guitarrística*”. Real Musical. Madrid, 2000.

¹⁹⁶ Carulli, Ferdinando. “*Méthode Complete pour le decacorde nouvelle guitarre*”. Carli. Paris, ca.1826. Pág. 2. “[...] le manche, bien élevé doit se poser entre le demi cercle que forment le pouce et l’index de la main gauche.”

¹⁹⁷ Publicado no ano 1825 como a quinta edição do Op. 27, mas com o número de opus 241, pela insistência de Carli, o editor.

Na sua “*Colección de Estudios*”¹⁹⁸, Aguado fala do uso habitual, pelos guitarristas espanhóis, dum sistema posicional denominado “*Manos*”. Esse sistema dividiria virtualmente o diapasão em três ou quatro zonas, cada uma com a extensão de uma terceira maior. Esta informação está relacionada com a que dá Pablo Minguet no seu tratado para vários instrumentos¹⁹⁹, editado em Madrid, que inclui o saltério, a guitarra, a flauta e o violino, entre outros, cujos destinatários seriam os músicos amadores. A parte de violino é unicamente constituída por quatro folhas e duas lâminas e na segunda figura, que trata do transporte das escalas, fala de *Mano natural*, *Media mano*, *Primera mano* e *Segunda media mano*.

É significativo que na parte de guitarra do mesmo livro não aparece nenhuma referência a *Manos*, o que vem complementar o anteriormente aqui exposto, sendo mais um dado a favor da hipótese da passagem posterior da rotina técnica do violino à guitarra. Voltando a Aguado, no seu texto explica que a Primeira Mão vai desde a pestana até o quinto trasto, a Segunda Mão desde o quinto até o décimo e a Terceira Mão desde o décimo até o décimo quinto²⁰⁰.

A Primeira Mão abrange cinco trastos, a Segunda e a Terceira Mão abarcam seis trastos cada uma, mas, se contarmos também as cordas soltas, cada mão abrange seis semitons, o que nos revela a lógica subjacente. Os trastos quinto e décimo são espaços partilhados por duas Mãos diferentes. O instrumento a que chamamos guitarra clássica-romântica era, geralmente, de tamanho inferior à guitarra moderna. Esta característica organológica permite abarcar os primeiros cinco trastos sem grandes esforços²⁰¹ e seis na zona aguda. O que hoje chamaríamos de extensão, era uma prática habitual.

¹⁹⁸ Aguado, Dionisio. “*Colección de Estudios*”. Madrid, 1820. Pág. 7. Reimpressão Fac-símile Chanterelle, 1994.

¹⁹⁹ Minguet e Yrol, Pablo. Op. cit. Pág. 111.

²⁰⁰ Podemos deduzir que nos quarenta e cinco anos que passaram entre o ano 1754 e o 1799 - datas respectivas da publicação dos livros de Minguet e de Moretti em Espanha – se tornou uma prática habitual o uso de “*Manos*” na guitarra e que, pelo menos, se manteve até ao ano 1820, ano de publicação da “*Colección de Estudios*” de Aguado. Se comparamos as definições de Mãos de Aguado e a de Moretti é possível observar que, apesar do parecido de ambas, não coincidem plenamente. Isto leva-nos a pensar que a informação que Aguado possuía, naquele momento, não provinha dos ensinamentos de Moretti, mas sim de um hábito anterior à publicação do Método do músico italiano em Madrid. Talvez, por este motivo, tenha sido fácil para Moretti escolher o termo *Mano* como tradução do italiano de *Posizione* quando fez a tradução do seu livro para castelhano, pois já era uma prática guitarrística e não só um recurso técnico proveniente dos instrumentos de arco.

²⁰¹ Thomas Heck destaca que Torres e a escola espanhola de *luthiers* denegou aos guitarristas modernos esta possibilidade, existente em instrumentos antigos como a vihuela e o alaúde, aumentando o tamanho do instrumento para conseguir maior sonoridade, já que só um em cada cem guitarristas amadores

| Mãos | Desde | Até |
|----------|----------|-----------|
| Primeira | Pestana | Trasto V |
| Segunda | Trasto V | Trasto X |
| Terceira | Trasto X | Trasto XV |

Fig. V-14. Quadro explicativo das *Manos*, segundo Dionisio Aguado.

No entanto, depois de dar essa importante referência, Aguado declara ter adoptado um outro tipo de sistema posicional baseado na harmonia, pragmático e funcional, embora *arcaizante*, já que dava continuação a usos tradicionais na guitarra barroca que, com certeza, ainda não tinham desaparecido completamente, dedução que pode apoiar-se nos comentários que faz o autor na referida obra sobre os instrumentos de cordas duplas e de guitarras de apenas cinco ordens e, igualmente, no facto de propor a execução de prelúdios de natureza improvisatória antes das obras musicais e sugestões para a ornamentação das peças, práticas bastante habituais dentro do período musical anterior. Este fragmento foi extraído da *Colección de Estudios* de 1820²⁰²:

3o El fundamento de mi sistema estriba en la formación de *tres posturas de armonía perfecta* con la *primera* de cada tono, una con la *tónica* en la cuerda *sesta*: otra con la *tónica* en la cuerda *quinta*, y otra con la *tónica* en la cuerda *cuarta*. (Lámina 32, figura 3.^a y 4.^a y Lámina 33, figura 6.^a y 7.^a). A estas posturas llamo *disposiciones*. Para el uso de ellas observo las

Fig. V-15. “*Disposições*”. Dionisio Aguado. “*Colección de Estudios*”, 1820.

Esse sistema fundamenta-se no que Aguado denomina de “*Disposiciones*” (disposições)²⁰³, utilizando três formatos ou posturas básicas dos dedos para realizar acordes perfeitos (fundamental, terceira, quinta e oitava) nos primeiros trastos, usando as cordas soltas para completá-los. A fundamental de cada postura pode estar situada nas cordas sexta, quinta ou quarta, determinando os diferentes tipos que o autor define

abarcam facilmente cinco trastos da guitarra actual com os dedos 1 e 4, simultaneamente (Op. cit. Pág. 56).

²⁰² Aguado, Dionisio. “*Colección de Estudios*”. Madrid, 1820.

²⁰³ Este termo já tinha sido usado, embora com um significado diferente, por Amat, Joan Carles em 1596, op. cit. “*Capítulo Tercero. De la **disposicion** de los puntos naturales*”; por Minguet e Yrol, Pablo, em 1754, op. cit, pág. 25, e também no primeiro tratado conhecido actualmente original para a guitarra de seis ordens por Vargas y Guzmán, Juan Antonio de. Cádiz 1773. *Explicación de la Guitarra*. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 1994. Edición crítica de Angel Medina. Capítulo V. Nº 2. Vargas: “2. Así mismo, el punto se compone de signo, **disposición**, figura y consonancia. El signo es la primitiva y principal voz sobre que se forman las demás por su orden; la disposición es la comodidad que se busca en los dedos para la formación o construcción del punto;...”

respectivamente como Postura 1, Postura 2 e Postura 3, as quais correspondem aos acordes perfeitos maiores e menores de Sol, Do e Mi.

As Disposições eram numeradas como Primeira, Segunda e Terceira, etc., à medida que se ia mudando o formato da postura modelo inicial para serem produzidos, com a ajuda de barras, os mesmos acordes a diferentes alturas do braço da guitarra; com poucas salvaguardas ou excepções para as Disposições realizadas em algumas tonalidades específicas, como Fá# ou Si natural. Estas eram sinalizadas por meio de números dentro de círculos que simbolizavam os diferentes *equísonos*²⁰⁴.

No seu “Nuevo Método”²⁰⁵ de 1834 Aguado esclarece o seguinte:

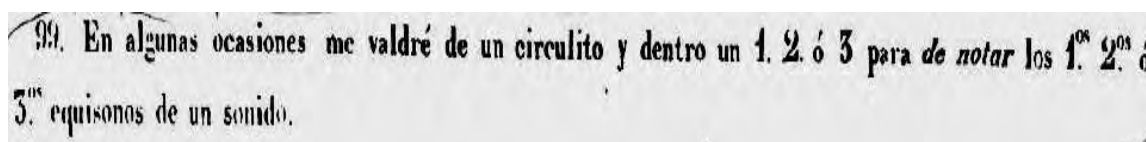


Fig. V-16. “Equísonos”. Dionisio Aguado. “*Nuevo Método Op. 6*”. 1834.

O extracto seguinte é um exemplo inequívoco de sinalização de “*equísonos*” num *Menuet*²⁰⁶ de Aguado, onde, por exemplo, o si da 6ª corda é a 2ª Disposição/Equísono do si da 5ª corda no segundo trasto:



Ex. V-15. “Disposição/Equísono”. D. Aguado. “*Six menuets & six valse*” Op. 12. 1834.

Aguado, finalmente considerou que era mais prático indicar os equísonos, anotando directamente o número da corda que deveria ser usada dentro dum círculo, e

²⁰⁴ O termo “*equísono*” é usado como sinónimo de unísono - nota da mesma altura - em diferentes cordas e, portanto, em diferentes partes do diapasão.

²⁰⁵ Aguado, Dionisio. “*Nuevo Método de Guitarra, Op. 6*”. Pág. 21. Madrid, 1834.

²⁰⁶ Aguado, Dionisio. “*Six Menuets & Six Valse pour Guitare*”. Pág. 1. Op. 12. Paris, ca.1834.

não o número ordinal do *equísono*, mudando a denominação para **posições**. Esta ideia de Aguado (1843) associa um lugar concreto da escala, indicado por um número árabe dentro dum círculo, a um dedo da mão esquerda, sinalizado com um outro número. Vejamos o que significa “Posição” para o guitarrista espanhol Dionisio Aguado no seu “*Nuevo Método para Guitarra*” do ano 1843²⁰⁷:

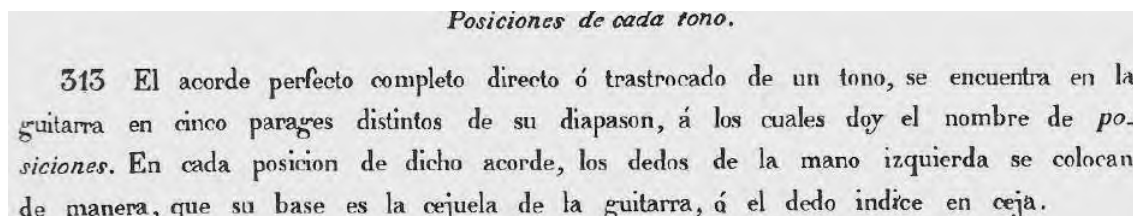


Fig. V-17. “*Posiciones de cada tono*”. D. Aguado. “*Nuevo Método para guitarra*”, 1843.

Portanto, para Aguado, cada acorde pode ser realizado até em cinco diferentes lugares do braço da guitarra, **tendo como base uma barra feita com o dedo 1**, quando não se usam as cordas soltas. Consideramos que é um sistema posicional porque associa uma parte da mão esquerda - o dedo 1 - a diferentes partes do braço da guitarra, orientado por necessidades harmónicas, para produzir acordes perfeitos.

Neste mesmo tratado, o autor explica que a razão de modificar o seu sistema é a sua maior clareza e simplicidade, expressando o seguinte²⁰⁸:

“Na escola de 1820 assinalei os *equísonos* com o seu número ordinal; no entanto, parece-me mais claro e simples escrever, dentro de um pequeno círculo, o número da corda que se deve tocar; sempre colocarei este círculo à direita da nota, e à esquerda o número do dedo que deve calcar a corda”.

Deste modo, Aguado mudou a sua concepção entre o ano 1834, ano de publicação do seu “Nuevo Método Op. 6” (livro no qual ainda utilizava o antigo sistema da *disposición/equísono*) e o ano 1843, quando foi editado o “*Nuevo Método para Guitarra*”.

²⁰⁷ Aguado, Dionisio. “*Nuevo Método para Guitarra*”. Pág. 18. Madrid, 1843.

²⁰⁸ Ibidem. Pág. 24. “*En la escuela de 1820 señalé los equisonos con su número ordinal; pero me parece mas claro y sencillo inscribir dentro de un circulito el número de la cuerda en que se haya de ejecutar, y pondré siempre este circulito á la derecha de la nota, reservando la izquierda para el número que haya de indicar el dedo que deba pisar la cuerda.*”

A proposta de Aguado em 1843 significa muito mais do que uma simples modificação é, na realidade, um novo sistema posicional. Não está baseado directamente na harmonia, como em 1820, embora possa servir para indicar a zona do diapasão onde se deve realizar um acorde, a partir dum determinado dedo que calca a nota identificada e que serve para orientar toda a mão.

Sintetizando, podemos ver que Aguado começou por usar um sistema posicional baseado na harmonia a que denominou **disposições**, as quais eram sinalizadas mediante os números ordinais de cada uma, fechados dentro de um círculo (que inicialmente eram três, mais depois passaram a ser cinco). Posteriormente, Aguado considerou que era mais prático indicar directamente o que ele chamava **equísonos**, anotando o número da corda que deveria ser usada dentro dum círculo, mudando a denominação para **posições**.

Como poderemos observar no exemplo seguinte, o número 4 dentro dum círculo indica directamente que o **sol** deve ser tocado na 4ª corda e o outro número 4, à esquerda da nota, informa que deve calcar-se com o dedo 4.

Ex.²⁰⁹:



Ex. V-16. “Posição/Equísono”. D. Aguado. “Nuevo Método para guitarra”, 1843.

A ideia mais tardia de Aguado (1843), que associa um lugar concreto da escala, indicado por um número árabe dentro dum círculo, a um dedo da mão esquerda, sinalizado com um outro número, é uma prática óbvia na actualidade. É fruto da sua inventiva e revela uma necessidade de otimizar a comunicação das suas ideias.

Como veremos a seguir, em 1843²¹⁰ Aguado também afirmou:

²⁰⁹ Aguado, Dionisio. “Nuevo Método para Guitarra”. Pág.29. Madrid, 1843.

²¹⁰ Ibidem. Pág. 18.

1.º Las tres notas de que consta cada grupo, por estar colocadas verticalmente una sobre otra, se ejecutan á un tiempo. Esta reunion de notas se llama *acorde*, y la configuracion que forman los dedos de la mano izquierda haciendo las notas del acorde se llama *posición*. Los movimientos que hacen los dedos de esta mano al

Fig. V-18. “Posição/Acorde”. D. Aguado. “*Nuevo Método para guitarra*”, 1843.

É fácil perceber que, com estas frases, Aguado contribuiu para criar alguma confusão sobre o termo “Posição”. Aguado denomina igualmente “*posición*” à configuração dos dedos e a uma determinada zona do diapasão, que são dois conceitos diferentes. Só é possível perceber com facilidade a evolução dos conceitos de Aguado analisando a sua produção didáctica pela ordem temporal. Por esse motivo, temos tentado evidenciar as mudanças que sofreram as suas ideias relativas ao Sistema Posicional, examinando várias das suas obras, publicadas num intervalo de 23 anos.

6. SOR, AGUADO E O CONCEITO DE POSIÇÃO.

Sor e Aguado, além de outros destacados guitarristas, impulsionaram a transformação evolutiva do instrumento, de maneira directa, assessorando e aconselhando os *luthiers* para obterem os resultados sonoros e mecânicos mais adequados às suas ambições artísticas. Exemplo destes esforços renovadores foi a colaboração destes músicos com os guitarreiros Muñoa e Lacôte - respectivamente -, à procura da facilidade de execução, de maior potência e qualidade do som projectado, através de mudanças bastante importantes na estrutura exterior e interior do instrumento, nomeadamente no cavalete e no tampo, entre outras.

Como podemos ver nos seus tratados, mas por motivos diferentes, os dois guitarristas coincidem em evitar usar o conceito de Posição derivado da tradição violinística, contrariamente à prática de outros europeus, em especial dos italianos e franceses. Se compararmos as obras de Aguado e Sor com as dos restantes guitarristas que temos citado, podemos ver que estes músicos espanhóis, apesar da sua diferente origem e formação, partilham o facto de estarem isolados de alguma maneira das ideias relativas ao conceito de Posição, presente em diferentes guitarristas, embora com variações, consoante o autor, a zona geográfica e o momento histórico.

Dos argumentos apresentados anteriormente, em “O Sistema Posicional nos guitarristas contemporâneos de Sor”, é possível deduzir que a não utilização do conceito de Posição não procede da ignorância dos instrumentistas espanhóis, o que temos conhecimento através dos dados que nos deixa Aguado sobre o uso em Espanha do conceito de *Manos*, análogo ao de Posição proposto por vários dos tratadistas mencionados ao longo desta dissertação.

6.1. Sor

É de destacar que a formação guitarrística de Sor foi praticamente autodidacta, mas com uma séria e profunda formação musical teórica. Estava perfeitamente familiarizado com as possibilidades da voz, do piano e dos instrumentos de orquestra graças à sua permanência, quando adolescente, no mosteiro beneditino de Montserrat, durante cerca de seis anos (afastado de certa forma do ambiente tradicional dos guitarristas da sua época). Segundo o relato que figura no artigo “Sor” da *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*²¹¹ redigido na primeira pessoa, conta Sor, que começou a tocar a guitarra do seu pai - músico amador -, procurando os acordes para acompanhar as canções que entoava o progenitor, tocando-a deitada com as cordas para cima, apoiando o cravelhame no extremo esquerdo de um sofá e o corpo na parte direita do assento, à maneira de teclado e, em consequência, colocando as posturas em sentido contrário ao habitual.

Na altura de escolher a guitarra como o seu instrumento predilecto, reconhece, graças à sua importante formação cultural e musical, que a formação geral dos intérpretes e professores de guitarra era muito pobre técnica e teoricamente e diz:

“ [...] não havia professores para mim [...]”²¹²

Inclusivamente, quando compara a sua técnica e estilo compositivo com as práticas normais dos guitarristas seus contemporâneos chama-lhes “os guitarristas”, como se ele mesmo não se identificasse como “guitarrista” e, além disso, pretendendo evidenciar que aqueles estavam num patamar cultural inferior:

²¹¹ Ledhuy, A. e Bertini. H. Paris, 1835. “*Encyclopédie Pittoresque de la Musique*”.

²¹² Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 3. “[...] n’y avait point de maîtres pour moi, [...]”.

“...da guitarra só se exigiam passagens de agilidade, onde o único objectivo era espantar e deslumbrar. Um guitarrista achava esquisita qualquer música que não fosse para guitarra; inclusivamente, não queria ouvir outra e chamava ao quarteto: «*música de igreja*»...”²¹³

Sor talvez tivesse gostado de ser considerado não como “*um guitarrista*” (no tom pejorativo insinuado pelo mestre) mas sim como um músico/compositor que transmitia a sua arte especialmente através da guitarra e do canto, visto que não se identificava com o paradigma de guitarrista da época, sem séria formação musical e cultural, que agia guiado simplesmente por um conhecimento empírico do instrumento.

Se recordarmos que Sor nasceu no ano 1778, fica claro que viveu intensamente a etapa de metamorfose geral da guitarra cuja presença começava a recuperar um lugar dentro dos ambientes nobres e eruditos deixando de ser, entre outros usos populares, um divertimento dos barbeiros nos finais do século XVIII, como fica patente no livro de Fernando Ferandiere²¹⁴:

“Tocar-se-á este instrumento com as duas mãos: a esquerda colocada de maneira que fique solta e livre para ir até o último trasto; a direita estará bastante segura quase sobre a boca, porque é lá onde se pode conseguir uma sonoridade doce e agradável; não perto do cavalete, que é onde habitualmente se toca rasgueado e se toca **à Barbeiro**; aqui não se trata dessa escola, ...”

Eusebio Rioja²¹⁵ escreveu igualmente sobre este tema no livro “*Paco el de Lucena o la redonda encrucijada*”. Ainda se pode ver um exemplo deste costume, imortalizado por escritores, tais como Cervantes, por artistas plásticos e que também aparece caricaturada em conhecidas óperas de Mozart e Rossini. Encontrámos e fotografámos um exemplo concreto e actual numa barbearia muito próxima da praça Condessa do Juncal (antigo Largo do Pão), na cidade de Guimarães.

²¹³ Ibidem. Pág. 22. “[...] *l'on n'exigeait de la guitare que des pasajes d'agilité, où l'on ne visait qu'à étonner et éblouir: un guitarista alors était étranger à toute autre musique qu'à celle de la guitare; il ne voulait pas même en entendre d'autre; il appelait le quatuor musique d'église [...]*”

²¹⁴ Ferandiere, Fernando. “*Arte de tocar la guitarra española por música*”. Pág. 4. Madrid, 1799. Ed. Facsímile Tecla. Londres, 1977. “*Se tocará este instrumento con las dos manos, la izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr hasta el último traste : la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada á la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente que es donde comunmente se rasguea, y se toca á lo Barbero; y aquí no se trata de esa escuela [...]*”

²¹⁵ Rioja, Eusebio. “*Paco el de Lucena o la redonda encrucijada*”. Ayuntamiento de Lucena, 1998.

Neste local, o barbeiro e, eventualmente, alguns clientes iniciados tocam a guitarra portuguesa. Cremos que esta situação não é suficientemente valorizada nos dias de hoje como deveria ser, tendo em conta que estamos perante à História viva.



Fig. V-19. Fotografia. Barbearia «Londres», Guimarães, 2006.

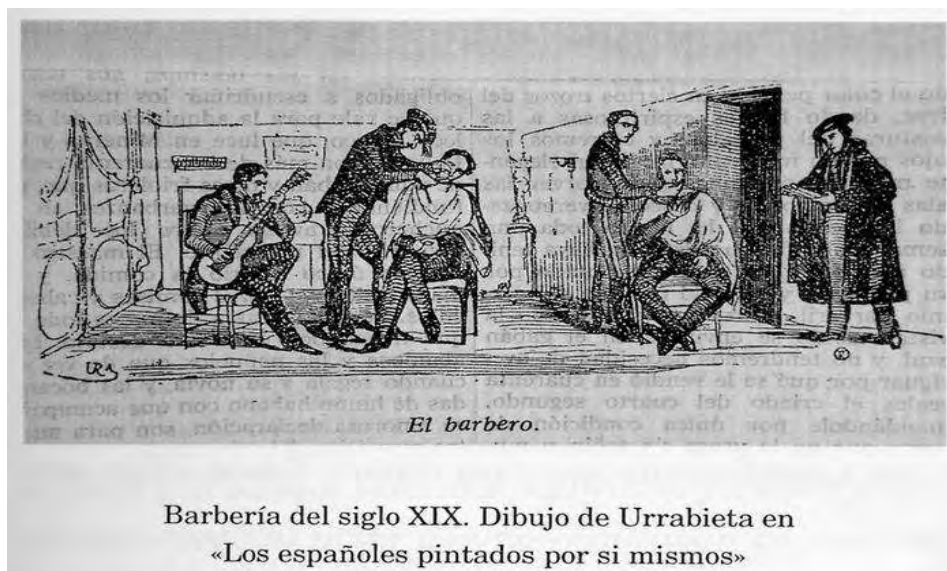


Fig. V-20. Gravado “El Barbero”. Daniel Urrabieta Vierge. (1851-1904).

Sor decidiu realizar uma revisão total e radical da técnica. Desde a mesma base, foi analisando e incorporando todos os procedimentos com rigor científico. Assim, foi assimilando uma série de procedimentos e conceitos estreitamente ligados com a sua música para guitarra, onde a composição e a técnica eram interdependentes. No seu Método faz múltiplas referências à atitude dos dedos da mão esquerda usando normalmente quatro dedos para pisar quatro trastes consecutivos, mas revela igualmente o uso muito frequente de quatro dedos para cinco trastes seguidos, ou seja o âmbito duma terceira maior, realizando uma extensão entre os dedos 1 e 2.

Fala, por outro lado, do uso do polegar esquerdo, em frente do dedo 2, mas também servindo como base para as operações dos restantes dedos:

“ [...] colocar sempre o polegar no meio da largura do braço da guitarra, em frente do dedo que corresponde ao segundo trasto [...] ”²¹⁶

Sor, no seu Método, não fala explicitamente da Posição e na sua literatura musical também não existem indicações relativas ao uso deste Sistema Posicional²¹⁷. Sor pode ter decidido não adoptar a Posição considerando que era mais um sinal da influência violinística na guitarra - entre outras razões -, a qual propiciava um uso inadequado do instrumento que era melhor evitar. Contudo, partilha com Aguado a ideia de desenvolver, geralmente, as melodias das suas composições guitarrísticas a partir da harmonia implícita que deriva de uma determinada colocação dos dedos, para realizar um determinado acorde:

“Acompanhando árias de óperas italianas, encontrava com frequência breves repetições *cantabile* em algum instrumento; procurando a forma de tocá-las na guitarra, reparei que a digitação que usava para a harmonia era a base da que necessitava para a melodia, e que esta última deveria ser quase totalmente dependente da primeira.”²¹⁸

²¹⁶ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 17. “[...] *placer toujours le pouce à la moitié de la largeur du manche, en face du doigt qui correspond à la deuxième touche* [...]”

²¹⁷ No entanto, na extensa literatura musical de Sor, existe uma *exceção que confirma a regra*. Encontra-se no “*5me Divertissement*”, Op. 23, onde aparece explicitamente a indicação “*5me. Position*”, no compasso 25. Noutra composição, a 5ª Variação do Op. 11, nos compassos 9, 10, 11 e 12, aparecem outras sinalizações que poderiam ser consideradas como indicações implícitas de Posição: “*7e touche*”, “*8e touche*” e “*10e touche*”. Devemos considerar que, naquela época, não era raro que os editores se atribuíssem unilateralmente o direito de publicar ou de modificar o texto de uma determinada obra. Estes alteravam o original da maneira que achavam mais adequada, de acordo com seus interesses musicais e comerciais, geralmente sem consultar ao compositor. A seguinte citação do Método de Sor é bastante ilustrativa neste aspecto. “*Várias destas peças nunca teriam sido expostas ao público se houvesse sido consultado, mas algumas pessoas que tinham cópias (a maior parte delas incorrecta) entraram em contacto com o editor. Este, honrando em demasia o meu talento, apropriou-se gostosamente de todo o que levava o meu nome.*” (Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 4). Por este motivo, é muito provável que as referidas indicações (as únicas que temos encontrado na música de Sor relativas à Posição) não estivessem no manuscrito original. Podem ter aparecido na partitura publicada graças a intervenção de Antoine Meissonnier, guitarrista e editor de Sor, responsável pela publicação de ambas as obras. Meissonnier utilizava a Posição e achou, seguramente, que acrescentar uma indicação oportuna deste género seria de ajuda para os guitarristas amadores, nessa série de seis pequenas peças “*très facile*..”

²¹⁸ Ibidem. Pág. 4. “*En accompagnant des airs d’opéras italiens, je rencontrais souvent de petites reprises chantantes dans quelque instrument; en cherchant à les rendre sur la guitare, je trouvais que le doigté que j’employais pour l’harmonie était la base de celui qu’il me fallait pour la mélodie, et que ce dernier devait être presque entièrement du premier.*”

No entanto, tal como podemos ver na citação anterior, o artista desenvolveu dentro das suas composições uma ligação entre harmonia, melodia e digitação. Além disso, Sor deu especial importância aos padrões definidos pelas escalas maiores e menores e à digitação das terceiras e das sextas. Regra geral, o músico não digitava as suas peças nem usava a Posição, mas criou um recurso alternativo, baseado nesses parâmetros, que ajudaria a orientar a mão esquerda. A postura necessária para realizar um acorde perfeito seria também a base para a escala da mesma tonalidade:

“Considero a escala dum determinado tom da mesma maneira que o acorde perfeito dessa tonalidade” [...] “tendo a mão esquerda disposta para fazer um acorde, toda a escala fica pronta para ser calcada pelos dedos sem que seja necessário mudar a mão de lugar” [...] “o facto de colocar uma barra é fazer que o trasto onde o dedo 1 preme as cordas sirva como pestana, assim, considero que só tenho três dedos para utilizar” [...] “uma vez estabelecido o acorde, a digitação para a escala torna-se completamente natural, e avançando por meios tons, utilizarei a mesma ao longo de todo o diapasão” [...] ²¹⁹

Assim, os leitores da sua música necessitariam de uma formação musical mais profunda, mas não do auxílio de símbolos extra musicais nas partituras, para guiar a situação da mão esquerda na escala, ou para digitar as obras da maneira mais adequada.

6.2. Aguado

O caso de Aguado é diferente. Era um homem de cuidada educação, mas a sua formação musical inicial foi guitarrística, recebendo ensinamentos do Padre Basilio. O verdadeiro nome do professor de Aguado era Miguel García, conhecido como Padre Basilio por ser um religioso da ordem dos Basílios. Contrariamente ao costume mais abrangente no ambiente eclesiástico, o Padre Basilio não era um músico profissional com sólida base teórica. Era, sim, um amador que tocava música popular na guitarra, exigente e com grandes capacidades. A sua fama como grande tocador de Fandangos chegou até aos mais altos círculos culturais e sabemos que o célebre Luigi Boccherini,

²¹⁹ Ibidem. Págs. 46 e 47. “*Je considère la gamme, n’importe dans quel ton, comme l’accord parfait de ce ton*” [...] “*qu’en ayant la main gauche disposée pour faire l’accord, toute la gamme se trouve sous les doigts sans qu’il soit nécessaire de la déplacer*” [...] “*l’acte de barrer n’étant autre chose que faire servir de sillet la touche contre laquelle le premier doigt presse les cordes, je considère qu’il ne me reste que trois doigts*” [...] “*une fois l’accord établi, le doigté pour la gamme devient tout naturel, et de demi-ton en demi-ton il me servirait dans toute la longueur du manche*” [...].

radicado em Espanha naquela altura, animado pelo Duque de Benavente - grande apreciador da guitarra -, compôs o seu divulgado Fandango atraído pelo ritmo marcado desta dança e inspirado nas qualidades artísticas do Padre Basilio. Podemos deduzir então que Miguel García, que tocava rápido e com unhas, segundo Sor²²⁰, correspondia ao género de intérpretes eficientes, mas pouco refinados, que este último identificava como *guitarristas*.

Aguado assimilou as características idiomáticas da guitarra e herdou do Padre Basílio um modelo técnico funcional bastante desenvolvido. Apesar do facto de ser ainda um *guitarrista* - no sentido redutor que usava Sor -, como pessoa culta, interessada e sensível que era, enriqueceu e aperfeiçoou o legado técnico e musical que tinha recebido, atingindo uma bem merecida fama de intérprete virtuoso e bom pedagogo, no ambiente madrileno. Era seis anos mais novo que Sor, sendo certo que tinha 36 anos em 1820 quando publicou a sua primeira obra didáctica: “*Colección de Estudios*”, que não é meramente uma série de peças destinadas a estudantes mas sim um verdadeiro tratado sobre aspectos teóricos e pragmáticos do estudo da guitarra.

O músico madrileno, para não ser identificado como um guitarrista com influências folclóricas, procurou afastar-se de hábitos arreigados de execução, tais como o rasgueado. Isto pode-se observar nos seus Fandangos estilizados, nos quais, apesar de ter podido incluir o rasgueado como um efeito perfeitamente válido neste tipo de música de origem popular, não o faz, seguramente, pelas razões anteriormente apresentadas.

Aguado evitou o conceito de *Manos* mas, curiosamente, sentiu necessidade de o explicitar no seu tratado de 1820. No entanto, decidiu substituí-lo por um outro, o das *Disposições* (e mais tarde pelo da *Posição/Equísono*, como já referimos), ciente da importância de usar algum Sistema Posicional para auxílio da orientação da mão esquerda.

7. A SEGUNDA GERAÇÃO E O ABANDONO GRADUAL DA POSIÇÃO

A geração subsequente à de Sor compreende músicos destacados como Trinidad Huertas, Florencio Gómez Parreño, Marco Aurélio Zanni de Ferranti, Napoléon Coste, José Brocá, Johan Kaspar Mertz, Antonio Cano, Giulio Regondi, José Viñas y Díaz,

²²⁰ Ibidem. Pág. 22

Tomás Damas e Julián Arcas, entre outros, até o aparecimento artístico de Francisco Tárrega - que merece uma atenção especial - e o advento da guitarra moderna.

Esta nova etapa mais madura da guitarra é chamada, por Mario dell'Ara²²¹, de “*seconda generazione*”, período onde começa o seu percurso romântico, que se pode delimitar aproximadamente entre os anos 1840 e 1880 e que compreende os guitarristas nascidos depois do ano 1800.

Queremos demonstrar que, entre os guitarristas da Segunda Geração, foi desaparecendo paulatinamente o uso de Sistemas Posicionais derivados da tradição dos instrumentos de arco (como o de Carcassi, por exemplo) e aumentando o número de seguidores da proposta de Posição/Equísono de Aguado, da qual já falámos.

Para atingir este objectivo, observámos a produção dos músicos escolhidos, tais como trabalhos didácticos ou obras musicais. Devemos considerar que é mais fácil descobrir o uso de um Sistema Posicional em autores que tenham tido ambições pedagógicas, por ter sido usado principalmente - embora não só - como ferramenta didáctica em Métodos, Exercícios ou Estudos. Em autores que tiveram uma vida predominantemente concertística, tais como Paganini, é mais difícil encontrar rastros através dos quais se possa vislumbrar o uso de alguma ideia de “Posição”, já que, mais frequentemente, escreveram peças de nível superior não dirigidas a estudantes mas sim a profissionais para os quais as indicações de digitação e posição seriam relativamente supérfluas²²².

Em relação à falta de indícios do uso da Posição, primordialmente em guitarristas não pedagogos, citamos um inteligente ditado, acreditando no significado desta frase anónima: “*A ausência de prova não é prova de ausência*”.

No quadro seguinte, e sem esquecer o provérbio acima citado, constatamos a presença ou a ausência de Sistema Posicional na bagagem técnica de alguns guitarristas da *segunda geração* de diferentes nacionalidades, ordenados pela data do seu nascimento.²²³

²²¹ Dell'Ara, Mario. “*Manuale di Storia della Chitarra*”. Pág. 135. Berben, 1988.

²²² Mesmo em pedagogos mais próximos da nossa época e com uma importante obra, como Julio Sagreras (1879-1942), por exemplo, só podemos descobrir o uso da Posição tradicional no seu livro de Técnica Superior (Buenos Aires, 1922) numa pequena secção dedicada às escalas, omitindo qualquer tipo de explicação.

²²³ Podemos realizar uma comparação mais ampla observando o Quadro Cronológico do Capítulo I.

7.1. Quadro comparativo.

| GUITARRISTA/COMPOSITOR | NASCIMENTO E MORTE | SISTEMA POSICIONAL |
|---|-----------------------|--|
| Trinitario (Trinidad) Huerta y Caturla | 1800-1874 | As suas peças para guitarra não revelam o uso de nenhum Sistema Posicional. |
| Marco Aurélio Zanni de Ferranti | 1800-1878 | Apesar de ter sido inicialmente violinista, nas suas partituras não há evidência da adopção do conceito de Posição, como era frequente nos guitarristas/violinistas da “ <i>primeira geração</i> ”. Usa letras maiúsculas para sinalizar as cordas à maneira anglo-saxónica (E, A, D, G, B, E), combinadas com a digitação da mão esquerda com números árabes |
| Napoleon Coste | 1805-1883 | Utiliza a Posição, que assinala, por exemplo: “ <i>Case 7me</i> ”, ou seja 7º trasto. Poderia esperar-se o contrário, por ter sido discípulo de Sor, mas Coste teve formação guitarrística antes do contacto que teve com ele, tendo tido, obviamente, outras influências. Usa, ocasionalmente, números ordinais para indicar a cordas (1e, 2e, 3e, 4e, 5e, 6e). |
| Johan Kaspar Mertz | 1806-1856 | Indica a Posição com números romanos (I, II, III, etc.), e o termo “ <i>loco</i> ”, que significa voltar à Pos. I. Só usa números encerrados num círculo para sinalizar a corda nalguns harmónicos |
| Antonio Cano | 1811-1897 | Usa números dentro de círculos para sinalizar a corda, associados à digitação da mão esquerda, à maneira de Aguado, de quem foi aluno. |
| Giulio Regondi | 1822-1872 | Usa o mesmo sistema que Mertz. |
| Tomás Damas | 1825-1890 | Usa números dentro de círculos para sinalizar a corda, associados à digitação da mão esquerda, à maneira de Aguado. Foi professor no Conservatório de Madrid, junto a Arcas. |
| Julián Gavino Arcas | 1832-1882 | Usa números dentro de círculos para sinalizar a corda, associados à digitação da mão esquerda, à maneira de Aguado. Estudou com um aluno deste guitarrista. |
| Juan Parga | 1843-1899 | Indica as cordas mediante abreviaturas dos seus números ordinais (1ª, 2ª, etc.), que associa à digitação da mão esquerda, de forma parecida à usada por Aguado. Foi aluno de Arcas. |

Fig. V-21. A Posição em diferentes guitarristas.

8. EM DIRECÇÃO À GUITARRA MODERNA

Pouco a pouco começou o declínio da guitarra em favor do piano, que se transformou no instrumento de concerto por excelência do Romantismo, e o legado didáctico musical de Aguado e Sor estabeleceu modelos firmes para os novos guitarristas.

A maior parte dos guitarristas que se destacaram e estiveram activos durante a segunda metade do século XIX eram oriundos de Espanha. Como era previsível, o uso da Posição derivada da tradição do violino deixou, praticamente, de integrar a bagagem técnica dos seus sucessores, talvez não só pela influência de Aguado e Sor, mas também por convicção própria de outros instrumentistas, permanecendo apenas como um conhecimento residual. Na realidade, com a complexa evolução que tiveram a guitarra e a sua técnica, este conceito de Posição deixou de ter grande valor porque a sua definição era pouco clara e, em alguns casos, até errada. A sua aplicação foi abandonada por intérpretes tão famosos como Francisco Tárrega, Agustín Barrios, Andrés Segóvia e muitos dos seus seguidores, embora outros músicos tenham continuado a usá-la pontualmente, em especial como ferramenta pedagógica, até à actualidade, sem questionar a sua imprecisa definição.

8.1. Francisco Tárrega e a sua Escola

Embora o guitarrista e musicógrafo Domingo Prat²²⁴, ex-aluno de Llobet, tenha afirmado que não existe uma *Escola de Tárrega* propriamente dita, não podemos ignorar que Francisco Tárrega Eixea (1852-1909) marcou uma nova época na estética e na técnica guitarrística²²⁵. Não escreveu nenhum tratado sobre a sua técnica, embora

²²⁴ Prat Marsal, Domingo. “*Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras y guitarristas*”. Pág. 317. Casa Romero y Fernández. Buenos Aires, 1934.

²²⁵ Tárrega, foi o difusor, graças as suas capacidades artísticas e de comunicação, de certas *novidades* da guitarra, embora não tivesse sido o seu criador. Foi-lhe atribuída a invenção do toque com apoio e do *trémolo melódico*, o que não é verdade, porquanto Tomás Damas já descrevia o toque apoiado em 1868 - ou seja, quando Tárrega tinha 16 anos -, a que chamava *articulação solta* ou *stacatto* no seu “*Método Completo y Progresivo*” de maneira que parecia ser um elemento bem conhecido naquela altura. Trinidad Huertas publicou em 1840 as suas “*Variaciones sobre la Cachucha*” que incluíam o recurso técnico deste género de *trémolo*, que já havia exibido para o público europeu vários anos antes. O *trémolo* também foi usado por Tomás Damas na peça homónima: “*El trémolo*”. Damas e Arcas foram professores de guitarra do Conservatório de Madrid e sabemos que Tárrega teve contacto com eles, por conseguinte, é de supor que adquiriu aqueles conhecimentos dos mesmos. Arcas também colaborou com o *luthier* Torres na

tenha composto, além de obras de concerto, uma importante quantidade de estudos e exercícios destinados aos seus alunos, nos quais não encontramos nenhuma referência à Posição.

O músico de Castellón teve inicialmente uma formação pianística e aproximou-se da guitarra, principalmente, através de músicos amadores dos quais recebeu os conhecimentos básicos da técnica desse instrumento. Acabou dedicando-se profissionalmente à guitarra e, com menos de trinta anos, já era um dos guitarristas mais creditados de Espanha.

Tárrega não estudou inicialmente qualquer instrumento de arco, mas sim um de tecla, e recebeu instrução guitarrística de vários instrumentistas não profissionais, alheios às tradições de ensino convencionais. Estes factos, para além de ter recebido aulas de Tomás Damas e de Julián Arcas - que não eram continuadores do uso da Posição derivada da tradição violinística - podem, talvez, explicar a ausência deste conceito no seu guitarrismo.

Existe uma linha que leva a uma série de práticas guitarrísticas, especialmente da escola de Aguado, através duma corrente de mestres como Cano, Damas, Arcas e Parga, até Francisco Tárrega. Entre essas práticas encontra-se a utilização da *Posição/Equísono* de Aguado.

Podemos considerar que na época de Tárrega a *Posição/Equísono* de Aguado (indicando o número de corda dentro dum círculo, junto à digitação da mão esquerda) foi adoptada como o principal sistema posicional, enquanto a Posição tradicional ficou para segundo plano. Pensamos que a escolha de um ou outro sistema se deve simplesmente a uma questão de tendências, já que a Posição e a *Posição/Equísono* não são incompatíveis, sendo potencialmente complementares.

Segundo o nosso ponto de vista, os ex-alunos de Tárrega mencionados seguem a corrente principal dos seus ensinamentos, uma série de parâmetros técnicos que todos eles partilham, mas cada um, como frequentemente acontece na aprendizagem, adaptam e enriquecem com outros conhecimentos que provêm de diferentes fontes e descobertas próprias. Ao longo do tempo todos esses conhecimentos são decantados e

elaboração de uma nova guitarra de maior tamanho: a guitarra moderna. Tárrega soube tirar o máximo partido dos instrumentos Torres de alta qualidade, os quais adoptou, permitindo que ganhassem fama muito rapidamente graças a sua potente e cálida sonoridade.

assimilados para se fundirem numa visão mais ampla particular e única, embora próxima da de outros instrumentistas com influências parecidas.

Entre os alunos de Tárrega podemos destacar a Pascual Roch (1860-1921), Miguel Llobet (1878-1938), Emilio Pujol (1886-1980) e Josefina Robledo (1892-1970). Contudo, só Roch e Pujol escreveram os seus próprios métodos, baseados, segundo os seus autores, nos ensinamentos de Tárrega.

8.1.1. Pascual Roch

Foi o primeiro a publicar uma obra inspirada na técnica de Tárrega e não faz referência à Posição no seu método editado em Nova Iorque²²⁶. No entanto, utiliza o sistema de Aguado.

8.1.2. Emilio Pujol

Publicou a sua “*Escuela Razonada*”²²⁷, também baseada, segundo ele próprio, na sua aprendizagem com Tárrega²²⁸. A influência de Aguado em Pujol foi igualmente importante, já que Pujol estudou com um aluno daquele, Agustín Campos, como transparece no seu trabalho. Utiliza o sistema de Aguado de Posição/Equísono, mas sente a necessidade didáctica de complementá-lo, para facilitar a comunicação com os seus alunos ou leitores, com um conceito baseado na “Posição” proveniente dos instrumentos de arco²²⁹. No entanto, reparando na confusão que provocava o termo polissémico “Posição” entre os guitarristas, elabora uma nova ideia:

“Os guitarristas de Espanha e de América do Sul denominam *posición* à disposição e acção dos dedos sobre as cordas em determinados trastos, para a realização de determinada passagem ou acorde. É também empregue para designar a disposição dos dedos sobre as cordas,

²²⁶ Roch, Pascual. “*Método Moderno para Guitarra (Escuela Tárrega) en tres volúmenes*”. G. Schirmer. Nova Iorque, 1921-24. Trilingue, francês, castelhano e inglês.

²²⁷ Pujol, Emilio. “*Escuela Razonada de la Guitarra*”. Ricordi. Buenos Aires, 1934-71. Cinco volumes. Bilingue, castelhano e francês.

²²⁸ Pujol reconhece o mérito de Roch, mas declara que o seu “*Método Moderno*”, do ponto de vista técnico, musical e artístico, não é uma obra fiel à escola do mestre. Aqui se estabelece uma certa confusão, especialmente se considerarmos que M. Llobet comentou em determinada altura que, nas aulas que recebia de Tárrega no Conservatório Municipal de Barcelona, aprendia por imitação, sem seguir um método específico e sistemático.

²²⁹ O argentino Julio Sagreras usa a Posição nas escalas na sua forma tradicional, como já foi comentado, apesar de se assumir como seguidor tardio da *Escola de Tárrega*, que conheceu através de informações exportadas por guitarristas como M. Llobet e J. Robledo e possivelmente também de Pujol, todos alunos directos de Tárrega, que viajaram e residiram na Argentina em princípios do século XX.

de maneira a que todas fiquem formando entre si, um mesmo acorde. [...] Em França e outros países, o termo posição tem o mesmo sentido que para os instrumentos de arco. É necessário, para poder apurar certas indicações de carácter técnico, dispor dum conceito que determine na guitarra o que significa o termo “posição” para os instrumentos de arco e, tendo em conta que essa palavra tem diferentes acepções na terminologia do nosso instrumento, utilizaremos os vocábulos quádruplo, quártuplo e sêxtuplo, etc. para expressar as distâncias da escala da guitarra compreendidas respectivamente entre quatro, cinco e seis trastos imediatos.”²³⁰

Pujol, prevendo os problemas de compreensão que poderiam acarretar as diferentes acepções do termo “Posição”²³¹ na guitarra, elabora um sistema no qual o diapasão pode ser dividido em várias regiões, sinalizadas por números romanos, tendo só em conta uma determinada quantidade de trastos seguidos (4, 5, 6, etc.).

Este autor, inventa um recurso técnico baseado na Posição, mas que não é um Sistema Posicional, tal como esta, na medida em que se limita a oferecer uma referência no braço da guitarra sem estabelecer simultaneamente uma ligação à mão esquerda. Assim, Pujol procurava um substituto da Posição tendo, por fim, adoptado um recurso técnico-didáctico que não se identifica com nenhum do passado, nem sequer na sua denominação: *duplos, triplos, quádruplos, quártuplos e sêxtuplos*.

Desta maneira, Pujol abandonou a associação entre o dedo 1 e o diapasão, tradicionalmente presente no conceito de posição, pelo que a sua invenção não pode ser considerada um sistema posicional, segundo a nossa definição²³². É apenas uma maneira de dividir a escala em partes proporcionais de conteúdo variável, expressado em número de trastos imediatos, onde o primeiro trasto de cada grupo proporciona a numeração ao

²³⁰ Pujol, Emilio. Op. cit. “*Libro 1º*”. Págs. 47 e 49. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1956. “*Los guitarristas de España y de América del Sur llaman posición a la disposición de los dedos sobre las cuerdas en determinados trastes, para la realización de tal o cual pasaje o acorde. Así mismo se emplea para designar la disposición de los dedos sobre las cuerdas de manera que todas queden formando entre sí, un mismo acorde. [...] En Francia y otros países la palabra posición tiene el mismo sentido que para los instrumentos de arco. Siéndonos necesario, para precisar ciertas indicaciones de carácter técnico, disponer de un concepto que determine en la guitarra lo que la palabra posición significa para los instrumentos de arco, y teniendo en cuenta que dicha palabra tiene distintas acepciones en la terminología de nuestro instrumento, emplearemos los vocablos quádruplo, quártuplo, sêxtuplo, etc. Para expresar las distancias del diapasón comprendidas respectivamente entre cuatro, cinco, seis o más trastes imediatos.*”

²³¹ Pujol usa em castelhano o termo “*posición*”, e em francês “*position*” como colocação prévia de um ou mais dedos sobre a tastiera, preparando-os para executar um harpejo ou um acorde, o que já foi conhecido sob o nome de *postura*, *disposição* ou simplesmente *acorde*, entre outras denominações, e que cumpre uma função similar às letras do *Alfabeto* na guitarra barroca.

²³² Explicitada na “Introdução”.

grupo de trastos consecutivos escolhido. Este recurso é dependente das indicações complementares de número de corda e dedo da mão esquerda.

Vejamos, a seguir, um quadro explicativo extraído do livro 1 do método de Pujol²³³.

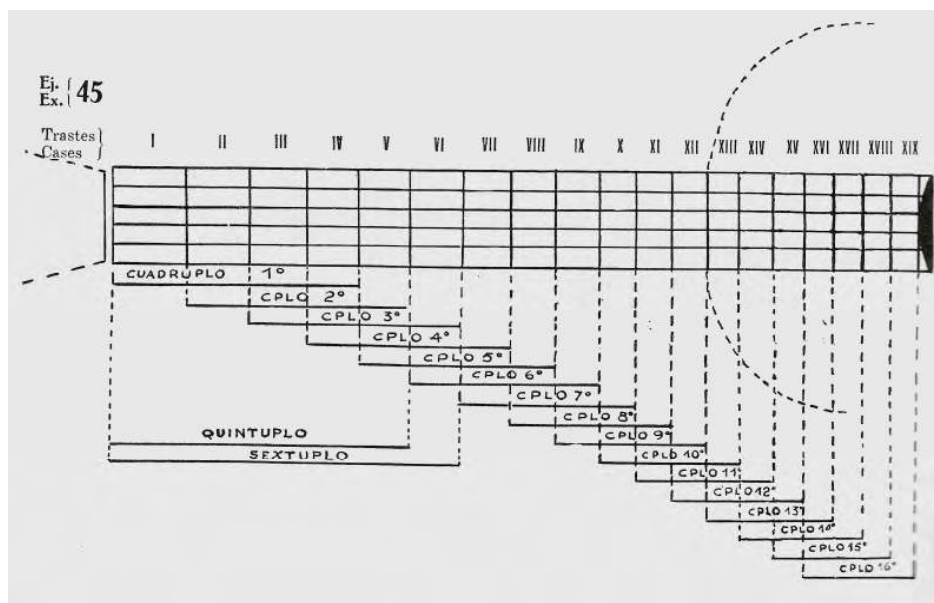


Fig. V-22. Quadro. “Escuela Razonada N° I”. Emilio Pujol.

A definição de Pujol é a seguinte:

“Por cima dos números²³⁴ indicamos com algarismos romanos o duplo, triplo, quádruplo, quádruplo ou sêxtuplo ao qual pertencem. Por exemplo: Quádruplo I, é o que abarca os quatro primeiros trastos da escala; Quádruplo VI, é o que, começando no sexto trasto, chega até o nono trasto, inclusive. Os quádruplos e sêxtuplos, como é sabido, abarcam cinco e seis trastos respectivamente (ver Livro primeiro, pág. 49).

Um ponto à direita de um número qualquer, significa que o dedo representado deve ocupar o traste seguinte ou semitons superior, p. e. :

1. O dedo 1, no trasto **II** (alteração ascendente)
2. O dedo 2, no trasto **III**
3. O dedo 3, no trasto **IV**
4. O dedo 4, no trasto **V**

O mesmo ponto à esquerda de qualquer número, significa o mesmo no sentido oposto, p. e. :

²³³ Pujol, Emilio. Op. cit. Livro I. Pág. 49.

²³⁴ Está a referir-se aos números dos dedos da mão esquerda.

- .2 O dedo 2, no trasto **I** (alteração descendente)
- .3 O dedo 3, no trasto **II**
- .4 O dedo 4, no trasto **III**

Dois pontos à direita ou à esquerda significam, igualmente, a deslocação do dedo, dois trastes em vez de um.

Deve ter-se presente que, nas indicações de duplos, quádruplos, quintuplos e sêxtuplos, a numeração romana assinala sempre o primeiro trasto dos mesmos e, em consequência, a disposição em que devem ficar automaticamente os dedos.”²³⁵

Pujol define, de maneira imprecisa, o que podemos expressar de uma forma mais compreensível²³⁶: o número romano que se encontra antes dos termos duplo, triplo, quádruplo, quintuplo e sêxtuplo, marca o número de trasto onde se deve situar o dedo de numeração mais baixa do conjunto de dois, três ou quatro dedos consecutivos.

No caso dos quintuplos e sêxtuplos, subentende-se a obrigação de estender os dedos para alcançar outros trastos contíguos aos *próprios* do quádruplo indicado, mais do que definir uma atitude específica da mão esquerda.

O recurso usado por Pujol difere, primordialmente, do conceito tradicional²³⁷ de Posição porque, naquele, um número romano assinala o número de trasto (sem importar a corda), onde devem estar colocados os dedos 1, 2 ou 3, cada um como *cabeça* do grupo, em vez de ser a referência unicamente o dedo 1, tal como no sistema tradicional.

²³⁵ Pujol, Emilio. Op. cit. Livro IV. Pág. 10. “*Encima de los números indicamos con numeración romana el duplo, triplo, cuádruplo, quintuplo o séxtuplo al cual pertenecen: p.e.: Cplo. I, es el que abarca los cuatro primeros trastes del diapasón; Cplo. VI, el que partiendo del sexto traste alcanza hasta el traste nueve inclusive. Los quintuplos y séxtuplos como es sabido abarcan cinco y seis trastes respectivamente (véase Libro primero, pág. 49). Un punto a la derecha de un número cualquiera significa que el dedo representado debe ocupar el traste siguiente o semitono superior, p.e.:*

- 1. el dedo 1, en traste II (alteración en más)
- 2. el dedo 2, en traste III
- 3. el dedo 3, en traste IV
- 4. el dedo 4, en traste V

El mismo punto a la izquierda de cualquier número, significa, en sentido opuesto, p.e.:

- .2 el dedo 2 en traste I (alterac. en menos)
- .3 el dedo 3, en traste II
- .4 el dedo 4, en traste III.

Dos puntos a la derecha o a la izquierda significan igualmente el desplazamiento del dedo, dos trastes en vez de uno. Téngase en cuenta que en las indicaciones de duplos, triplos, cuádruplos, quintuplos y séxtuplos, la numeración romana señala siempre el primer traste de los mismos; y en consecuencia, la disposición en que deben quedar automáticamente los dedos.”

²³⁶ Extrairdo mais informação dos exemplos que aparecem a partir da Lição 121 do seu Livro quarto.

²³⁷ Explicitado na Introdução

Esse número romano oferece uma informação parcial que vem a ser completada com os termos complementares quádruplo, triplo, etc. O termo *duplo* informa-nos que serão usados dois trastos consecutivos: calcando com os dedos 1-2, 2-3, ou 3-4; *triplo*, três trastos consecutivos: calcando com os dedos 1-2-3 ou 2-3-4; *quádruplo*, quatro trastos consecutivos. Os restantes termos - *quíntuplo* e *sêxtuplo* -, cinco ou seis trastos consecutivos respectivamente, graças a deslocação ou extensão dos dedos dentro do espaço definido.²³⁸

Embora possa ter-se inspirado em conceitos tradicionais, o recurso técnico de Pujol (duplos, triplos, etc.) é uma criação própria que não teve muitos adeptos na sua época - talvez pela particularidade do mesmo -, e tão-pouco tem grande repercussão no presente. No entanto, existe uma ideia anónima bastante difundida que surge da interessante hibridação dos conceitos de **Quádruplo** e **Posição** (à francesa, segundo Pujol). Esta ideia relaciona quatro dedos seguidos na sua ordem natural com quatro trastos consecutivos, especialmente sobre uma mesma corda, existindo, por esse facto, uma tendência a chamar quádruplo a esta noção, que não corresponde à de Pujol, mas se assemelha bastante, pelo contrário, à de Posição tradicional.

Pujol acentuou ainda mais a confusão existente sobre o significado do termo “Posição”, declarando o seguinte:

“ **Posições**. Denomina-se posição à forma e disposição que adoptam os dedos da mão esquerda sobre as cordas e os trastos para produzirem várias notas simultâneas ou consecutivas. [...] As posições podem ser *totais* ou *parciais*; *normais*, *reunidas* e *abertas*. ”²³⁹

²³⁸ Apesar da fulcral importância que tem o polegar esquerdo - especialmente nas extensões - Pujol não dá nenhum dado sobre a colocação do mesmo. No entanto, quando fala sobre a mobilidade da mão esquerda diz que esta deve manter-se inalterada, sem perder o seu paralelismo com o mastro quando os dedos se abrem, o que nos faz pensar numa extensão forçada dos dedos a expensas da sua musculatura (p. e., entre os dedos 2 e 3). Isto não é positivo para uma execução relaxada se esta atitude se prolonga no tempo, embora os dedos estejam treinados para este fim, por não contar com a colaboração dos movimentos do pulso, do antebraço e da deslocação do polegar, o que aliviaria o *stress* dos dedos e da mão ao ser assistidos pela acção de músculos maiores, o que é normal na técnica moderna de instrumentos como o piano e não só da guitarra. As orientações técnicas de Pujol, baseadas no simples esforço dos dedos durante a execução - hoje ultrapassadas -, deveriam reflectir-se nas suas interpretações, o que inferimos dos comentários de Domingo Prat na pág. 253 do seu célebre “*Diccionario de Guitarristas*” (Buenos Aires, 1934): -“ [...] Pujol es artista de fina sensibilidad y cuidadosa ejecución, pero en su larga actuación artística, si es cierto que conquistó éxitos y mereció bien de la crítica, no dio jamás la sensación de dominar con soltura y facilidad el difícil instrumento.”

²³⁹ Pujol, Emilio. Op. cit. Livro II. Pág. 23. “*Posiciones. Se llama posición a la forma y disposición que toman los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas y los trastes para formar varias notas simultáneas o consecutivas. [...] Las posiciones pueden ser totales o parciales; normales, reunidas y abiertas.*”

“Chamamos *posición normal*, aquela na qual cada dedo ocupa o trasto que lhe corresponde na ordem de numeração, ou seja, num **cuádruplo** qualquer: o dedo 1, ocupa o trasto I; o dedo 2, o trasto II; o dedo 3 ocupa o trasto III e o dedo 4, o trasto IV. (Ex.. 17).”²⁴⁰

Vejam os o exemplo 17²⁴¹:

Ex. V-17. “*Posición normal*”. Emilio Pujol. “*Escuela Razonada de la guitarra II*”.

Observando os exemplos que dá Pujol, é obvio que, nestas definições dos diferentes tipos de *posición*, está a referir-se a execução de acordes ou harpejos e não a de passagens melódicas ou escalísticas.

Queremos deixar claro que, para Pujol, *posición normal* é uma coisa e o *cuádruplo* é outra.

A guitarrista francesa Danielle Ribouillault dá-nos uma sucinta definição de Posição na guitarra, inserida numa importante tese, apresentada no ano de 1980, que tem como âmbito histórico a primeira metade do século XIX - época de falta de consenso entre os guitarristas sobre o significado de Posição -, na qual deixa patente o grau de confusão que ainda existe na actualidade sobre este assunto:

“Posición: Designa um conjunto de quatro trastos seguidos, numerados do grave ao agudo: primeiro trasto, primeira posición, segundo trasto, segunda posición...”²⁴²

²⁴⁰ Ibidem. “Llamamos *posición normal*, aquella en la cual cada dedo ocupa el traste que le corresponde en orden de numeración o sea, en un *cuádruplo* cualquiera el dedo 1, ocupa el traste I; el dedo 2, el traste II; el dedo 3, ocupa el traste III y el dedo 4 el traste IV. (Ejem. 17).”

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Ribouillault, Danielle. “*La technique de guitare en France dans la premiere moitie do XIX siecle*”. Pág. 502. Tese de 3º Ciclo de Musicologia. Universidade de Paris Sorbonne, 1980. “*Positions. Dèsigne*

Depois da informação dada anteriormente sobre o conceito de Posição e do recurso proposto por Pujol, é fácil perceber que Ribouillault confunde Posição com o *Quádruplo*. Estas são duas ideias diferentes. A Posição é um Sistema Posicional: associa uma parte da mão do intérprete (o dedo 1) a um lugar braço da guitarra (definido pelo número de um trasto). O *Quádruplo* é uma simples referência mecânica ligada a características particulares do mastro (uma determinada quantidade de trastos seguidos). Esta confusão, provavelmente, tem origem na definição de “*posição normal*” de Pujol, que se refere a uma determinada configuração dos dedos ocupando um quádruplo qualquer, como já vimos. O equívoco pode também ter surgido com base na definição de Posição - como Sistema Posicional - que tem sido mais habitual no século XX, na qual quatro trastos seguidos são associados - em princípio - a quatro dedos, mas a partir do dedo 1, e não de maneira independente da mão, como expõe a autora francesa.

8.2. Andrés Segóvia, o novo paradigma.

Andrés Segóvia (1893-1987) foi praticamente um autodidacta. Teve uma breve formação inicial no piano e no violino, mas logo entrou no mundo da guitarra andaluza e no folclore local, orientado por guitarristas populares. Conheceu bastante cedo Llobet e as composições de Tárrega, mas não foi um seguidor deste mestre:

“Sinto-me feliz por não ter conhecido Tárrega, porque se o tivesse conhecido, talvez não fosse o que sou”²⁴³

Segovia, não confiando demasiado nos *guitarristas* - tal como Sor -, teve a preocupação de investigar os antigos métodos e estudos utilizados na formação dos pianistas, para aperfeiçoar a sua técnica e ampliar os seus conhecimentos²⁴⁴. Na criação de um *corpus* técnico que se adaptasse às suas aspirações musicais não sentiu necessidade de incorporar a Posição. Nos trabalhos que publicou, principalmente arranjos de música de diferentes instrumentos, revisões e digitações de obras de todas as épocas e breves obras didácticas, não existem indicações de Posição.

un ensemble de quatre touches conjointes, numérotées du grave à l'aigu: première touche, première position, deuxième touche, deuxième position... “

²⁴³ Prat, Domingo. Op. cit., pág. 291. “*Me siento feliz de no haber conocido a Tárrega; pues, de haberlo conocido, quizá no sería lo que soy*”.

²⁴⁴ “*Guitar Review*” N° 4. Pág. 83. Nova Iorque, 1947.

A importância que teve como intérprete a nível mundial e o facto de defender a dignidade da guitarra, situando-a ao mesmo nível que qualquer outro instrumento de concerto graças a um novo enfoque técnico e musical profundo, provocou um renascer da guitarra. Segóvia passou, então, a ser o novo paradigma de guitarrista profissional.

Apesar de o seu labor como docente ter sido principalmente desenvolvido em *master-classes*, as práticas de Segovia rapidamente foram imitadas e difundidas à escala planetária e a sua importante competência musico-instrumental foi garante das mesmas.

Entre essas práticas não se encontrou o uso da Posição, mas sim um outro Sistema Posicional: a *Posição/Equísono* de Aguado.

9. ABEL CARLEVARO: A RECUPERAÇÃO DO ANTIGO CONCEITO

Na segunda metade do século XX, e à medida que a música ia percorrendo novos caminhos, acarretando novas necessidades técnicas e pedagógicas, foi *ressuscitado* o velho conceito de Posição.

Um dos responsáveis pela sua difusão foi o uruguaio Abel Carlevaro.

Abel Carlevaro (1916-2001) nasceu em Montevideo - Uruguai. Com sete anos de idade iniciou-se no estudo da guitarra, orientado pelo seu tio em Montevideo, uma cidade frequentada naquela época por guitarristas tais como Miguel Llobet e Agustín Barrios. Entre os anos 1937 e 1946 estudou com Andrés Segovia, enquanto este viveu em Montevideo mas, ao longo da sua ecléctica formação, também recebeu a importante influência de Heitor Villa-Lobos. Como concertista actuou durante mais de sessenta anos em salas de todo o mundo. O seu trabalho mais importante e difundido tem sido o da renovação da técnica instrumental, elaborando e organizando um sistema de ideias que materializou, primordialmente, na sua “*Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental*”, do ano 1978.

Carlevaro, apesar de ter estudado com Segovia, recuperou a Posição como recurso didáctico. O seu contacto com Villa-Lobos, que usou indicações de Posição em várias das suas obras²⁴⁵, pode ter tido alguma influência nisso. Apesar do seu espírito renovador, retoma o conceito de Posição de forma similar à que já era habitual entre guitarristas, tais como Carcassi, cerca de cento e cinquenta anos antes, sem questionar

²⁴⁵ Por exemplo, nos estudos 1 e 2, dedicados a Segovia. Devemos recordar que Villa-lobos era violoncelista (além de guitarrista autodidacta) e que no violoncelo é tradicional o uso da Posição.

as limitações daquela definição²⁴⁶, incompatível com alguns dos seus enunciados técnicos, embora útil dentro de parâmetros estritamente delimitados que não foram pormenorizados.²⁴⁷

9.1. Posição

Vejamos a definição de Carlevaro:

“POSICIÓN: É A COLOCAÇÃO DA MÃO ESQUERDA EM RELAÇÃO ÀS DIVISÕES OU ESPAÇOS QUE EXISTEM NA ESCALA DA GUITARRA.

Ou seja: se o dedo 1 está colocado no primeiro trasto, a mão encontrar-se-á no que denominamos PRIMEIRA POSICIÓN. Se o dedo 1 se encontra no terceiro trasto, então será TERCEIRA POSICIÓN. Continuaremos o mesmo critério para as restantes divisões semitonais da escala da guitarra.

O dedo 1 colocado no quarto espaço da terceira corda (si) indica que estamos na QUARTA POSICIÓN. O mesmo si da terceira corda obtido com o dedo 2 corresponde à TERCEIRA POSICIÓN. O dedo 3 colocado no mesmo si, assinala que a mão está em SEGUNDA POSICIÓN e o 4 situado em idêntico lugar nos indica PRIMEIRA POSICIÓN.

Deve observar-se que em todos estes exemplos, a ordenação numérica de cada posição está sujeita à situação do dedo 1 em relação aos trastos.

Utilizar-se-ão os números romanos para indicar as mudanças de posição da mão esquerda. É conveniente destacar que O DEDO QUE MARCA A POSICIÓN É O DEDO 1, EMBORA NÃO ESTEJA COLOCADO NA TASTIERA.”²⁴⁸

9.1.1. Traslado

²⁴⁶ Carlevaro, Abel. Op. Cit. Pág. 94

²⁴⁷ O seu contemporâneo Julio Sagreras também usou indicações de Posición nas escalas da sua “*Técnica Superior*”, publicada em Buenos Aires em 1922, mas sem oferecer nenhuma definição.

²⁴⁸ Carlevaro, Abel. Op. Cit. Pág. 94. “*Posición: es la ubicación de la mano izquierda con relación a las divisiones o espacios que existen en el diapasón. Es decir: si el dedo 1 está colocado en el primer espacio, la mano se encontrará en lo que denominamos Primera Posición. Si el dedo 1 se encuentra en el tercer espacio del diapasón, será entonces Tercera Posición. Y así razonaremos para las demás divisiones semitoniales en el diapasón. El dedo 1, puesto en el cuarto espacio de la cuerda tercera (Si): define que estamos en Cuarta Posición. El mismo si de la cuerda tercera obtenido con el dedo 2 corresponde a la Tercera Posición. El dedo 3 colocado en el mismo Si, señala que la mano está en Segunda Posición; y el 4 ubicado en idéntico lugar nos indica Primera Posición. Obsérvese que en todos estos ejemplos, la ordenación numérica de cada posición está supeditada a la ubicación del dedo 1 con respecto a las divisiones del diapasón. Se usará los números romanos para indicar los cambios de posición de la mano izquierda. Es conveniente hacer resaltar que el dedo que marca la posición es el dedo 1, aunque no se encuentre colocado en el diapasón.*”

A definição de Posição que apresenta Carlevaro tem os seguintes pontos fracos:

a) Embora esse autor expresse:

- “Denominamos *Traslado* da mão esquerda à *Mudança de Posição*. ”²⁴⁹
- “O dedo 1 deve ser um dos dedos guias pela sua orientação segura, mas a localização das distâncias deve estar concentrada especialmente no polegar. ”²⁵⁰
- “Como é que actuam os dedos na mudança de posição? Não actuam. Pelo contrário, abandonam o esforço e, necessariamente, se relaxam. ”²⁵¹

O autor não indica qual o lugar mais adequado para situar o polegar no momento da mudança, ou se fica em frente de um dedo ou de outro.

b) Carlevaro fala do mecanismo chamado *traslado parcial* e sustenta que:

“ [...] numa determinada Posição poderemos, por extensão ou contracção, deslocar os quatro dedos em relação ao polegar (sem que este abandone a sua situação), quer em direcção à região aguda, quer em direcção à região grave, sem que isto signifique um traslado total. ”²⁵²

Isto significa claramente que, durante o traslado parcial, o dedo 1 não estaria a marcar a Posição, o que contradiz outras afirmações de Carlevaro que já citamos: “a ordenação numérica de cada Posição está sujeita à situação do dedo 1 em relação aos trastos”, e, “denominamos traslado da mão esquerda à mudança de Posição” (ver alínea a). Tal como está expressado, entendemos que, de certa forma, o polegar esquerdo definiria a Posição durante o traslado parcial.

c) Se o dedo 1 realizar uma extensão ou uma contracção²⁵³ (que Carlevaro contempla e denomina de *distensión* e *contracción*), também neste caso a

²⁴⁹ Ibidem. Pág. 94: “Denominamos traslado de la mano izquierda al CAMBIO DE POSICIÓN”.

²⁵⁰ Carlevaro, Abel. “Serie didáctica para guitarra. Cuaderno N° 1. Escalas diatónicas”. Pág. 4. “El dedo índice debe ser uno de los dedos guías por su orientación segura, pero sobre todo en el pulgar debe estar concentrada la localización de las distancias”.

²⁵¹ Ibidem. Pág. 95. “¿Y como actúan los dedos en el cambio de posición? No actúan, sino que por el contrario, abandonan el esfuerzo y entran en un relax necesario (incluyendo el pulgar)”.

²⁵² Ibidem. Pág. 99. “[...] en una determinada posición podremos, por distensión o contracción, desplazar los cuatro dedos con respecto al pulgar (sin que éste deba dejar su ubicación) tanto hacia la región aguda como la grave y sin que ello signifique un traslado total.”

²⁵³ Estes termos indicam uma mudança da atitude corrente de um dedo, aumentando ou reduzindo respectivamente o âmbito considerado normal da Posição - que é de quatro trastos seguidos. No caso do

definição de Carlevaro deixa de ser válida, embora comente que, nesta situação, “*debemos prestar atención al pulgar, el cual también obedece (en parte) a los movimientos efectuados por el brazo.*”

A definição de Carlevaro só é válida quando a mão se encontra em *apresentação longitudinal*, quando o plano da palma da mão fica paralelo ao plano longitudinal das cordas, para que os dedos 1, 2, 3 e 4 possam colocar-se na sua ordem natural sobre quatro trastos consecutivos. Recordemos a parte explicativa da definição de Carlevaro: “O dedo 1 colocado no quarto espaço da terceira corda (si) indica que estamos na Pos. IV. O mesmo *si* da terceira corda obtido com o dedo 2 corresponde à Pos. III. O dedo 3 colocado no mesmo *si*, assinala que a mão está em Pos II e o dedo 4 situado no *si* da 3ª corda no quarto trasto nos indica Pos. I.”. Nesta citação, Carlevaro se contradiz, já que, por exemplo, o dedo 4 e o dedo 1 podem estar simultaneamente no 4º trasto, sem dúvida, e, logicamente, a mão não pode estar na Pos. I e na Pos. IV ao mesmo tempo.

Por consequência, a sua definição, que é a tradicional, ainda pode ser útil em muitas situações com escalas ou passagens melódicas, mas não em grande quantidade de posturas que frequentemente são necessárias para produzir acordes, harpejos e passagens polifônicas, com extensões, contracções ou traslados parciais.

Isto é natural, se considerarmos que esta definição tem as suas origens na técnica dum instrumento predominantemente melódico como o violino, o que é uma reminiscência do passado.

10. A IMPORTÂNCIA DA ABERTURA ANGULAR²⁵⁴

É de ter em conta que a mão tem uma conformação especial para agarrar objectos próximos da forma cilíndrica (tal como canas ou ramos de árvores) ou quase esféricos (tal como um fruto) de tamanho moderado. Em estado de relaxamento, os dedos tendem a estar praticamente juntos e é necessário um certo esforço para separá-los. Chamaremos *abertura angular* - tal como Carlevaro refere - a essa separação.

dedo 1 ser estendido ou contraído - ocupando consequentemente um lugar *provisional*, fora do seu lugar habitual - provoca uma situação confusa, por ser esse dedo o responsável da numeração da Posição segundo a definição tradicional que mantém Carlevaro.

²⁵⁴ Como veremos mais adiante, a abertura angular eventualmente pode estar ligada à definição da Posição, bem como à sua nomenclatura.

Se flexionarmos todos os dedos para agarrar cilindros de diferentes diâmetros (por exemplo, um lápis ou um copo grande) não é mister separar os dedos entre si (abduzir) à medida que aumenta o diâmetro do tubo, mas sim estendê-los cada vez mais, aumentando progressivamente a distância entre o polegar e os restantes dedos.



Fig. V-23. Mão agarrando cilindros. Abertura angular.

O braço da guitarra pode ser considerado como uma das metades do corte longitudinal dum cilindro, cuja secção transversal se aproxima de um segmento de círculo.

Se agarrarmos um objecto esférico pequeno, a abertura de que precisam os dedos para adaptar-se a ela é mínima.

Ex.:



Fig. V-24. Mão agarrando um objecto quase-esférico pequeno.

Mas se o volume do objecto for maior, os dedos deverão separar-se entre si, gradualmente, com um esforço cada vez maior; então e em consequência, um traço que unisse a ponta dos dedos não desenharia uma linha recta, mas sim uma espécie de semicírculo.

Ex.:



Fig. V-25. Mão agarrando um objecto quase-esférico maior.

Quando a mão agarra um objecto esférico relativamente grande, as pontas das falangetas do dedo 4 e do dedo 1 assinalam o diâmetro de um semicírculo imaginário, ficando num nível diferente que as dos dedos 2 e 3, e ligeiramente inclinadas na direcção do interior do semicírculo. Como se pode ver na figura V-25, neste caso, o polegar desloca-se em direcção ao centro da mão.

Os dedos, preparados para pegar num objecto quase-esférico mediano, também têm a capacidade de adaptar-se a uma superfície plana, alterando o seu grau de flexão a partir desse gesto característico. Quando todos os dedos - excepto o polegar que, sendo oponible, se vai apoiar na parte curva do braço da guitarra - são colocados longitudinalmente sobre o plano da escala (a parte plana do meio cilindro), é utilizado este mecanismo de adaptação. Se a mão realizar, então, um gesto adequado como para agarrar uma bola bastante grande, os extremos dos dedos 2 e 3 terão de aproximar-se do diapasão para atingir o mesmo nível que o extremo dos dedos 1 e 4, para chegar - por meio da sua flexão - até a linha recta virtual que passaria pela ponta destes dedos, representada, na realidade, por cada uma das cordas da guitarra.

Parece que muitas vezes não se tem em conta que, independentemente do tamanho das mãos do executante ou do instrumento, o braço da guitarra não está dividido regularmente como um teclado, sendo um facto que a medida das divisões semitonais marcada pelos trastos diminui gradualmente em direcção à boca do instrumento. Esta característica obriga os dedos a ter diferentes aberturas angulares que dependem do lugar da escala da guitarra onde se pousarem.

Se, a partir do nono trasto, aproximadamente, colocarmos os dedos 1, 2, 3 e 4 em trastos consecutivos, a atitude da mão será similar à que tem quando pega numa bola pequena, quase sem abertura angular e sem alterações na flexão dos dedos. Mas, se realizamos a mesma operação a partir do primeiro trasto, os dedos encontrar-se-ão numa situação homóloga à de agarrar uma bola grande. E deveremos forçar a abertura angular dos dedos (que pela sua abrangência deveria melhor ser considerada como uma *mini-extensão*) para os mesmos conseguirem carregar a corda num lugar próximo dos quatro trastos metálicos, numa superfície mínima, quase um ponto. Isto é muito diferente do que calcar uma tecla de piano, que se faz numa superfície muitas vezes maior, facto que dá mais liberdade à acção dos dedos) e os dedos tenderão a formar o semicírculo virtual de que falámos anteriormente²⁵⁵.

Aguado e Carlevaro referem a necessidade de *abrir* os dedos para se adaptarem às distâncias definidas pelos trastos, mas não explicam em pormenor o que acontece com a mão e com os dedos durante essa abertura, tal como descrevemos, o que teria tornado mais fácil a percepção do problema.

10.1. Aguado

Aguado aconselha na sua “*Colección de Estudios*” de 1820: “*Tambien debe acostumbrarse á esta mano á que tenga sus dedos separados ó bastante abiertos [...]*”

Em 1843, no seu “Novo Método” volta novamente a esta ideia:

²⁵⁵ Esta observação tem uma repercussão directa no ensino da guitarra, em especial para as crianças. Os professores de violino sabem sobejamente da importância que tem usar um instrumento de tamanho proporcional adequado à anatomia do educando para poder realizar o trabalho em condições óptimas, e por esse motivo existem violinos $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, etc... Na guitarra isso nem sempre acontece e, salvo raras excepções, só se encontram dois tamanhos básicos: o normal e outro um pouco mais pequeno. O uso dum instrumento de tamanho não proporcional às características antropométricas do guitarrista pode dar lugar a vícios posturais com muita facilidade e ter resultados prejudiciais se o professor não estiver alerta. Alguns docentes, perante a situação apresentada, têm encontrado uma saída bastante boa: usam um instrumento de tamanho normal, mas com um *capo* mecânico reduzindo a escala (não a corda) aproximadamente a metade, o que tem duas consequências positivas: a) O braço do jovem guitarrista não tem que estender-se exageradamente para alcançar a zona da escala onde vão colocar-se os dedos. b) O tamanho dos trastes é agora muito menor, apesar de que o corpo do instrumento ser bastante volumoso.

“ [...] os dedos da mão esquerda devem estar constantemente abertos para que, sem a mover, caiam nos seus respectivos trastos. É muito útil este exercício, porque se executa nos primeiros trastos, que são os mais largos”²⁵⁶

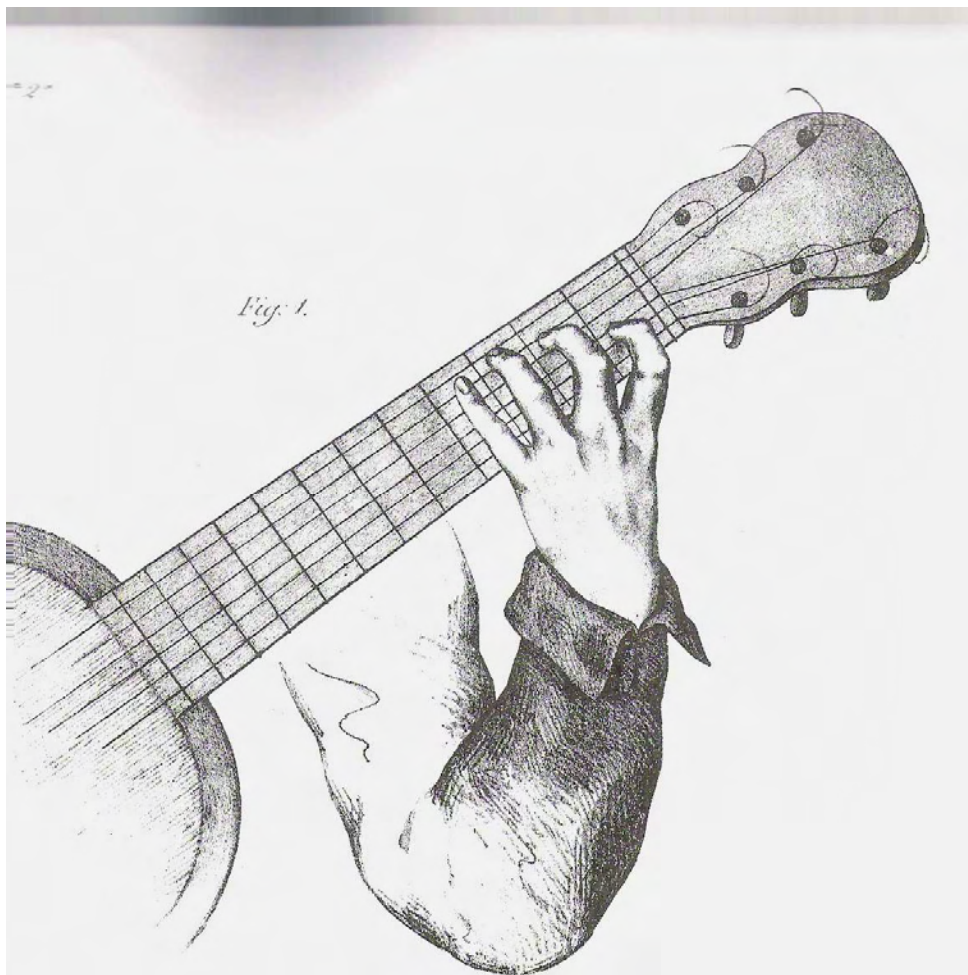


Fig. V-26. D. Aguado. Mão de pé. “Nuevo Método para guitarra”, 1843.

Mas, no seu livro póstumo, “*Apéndice al Nuevo Método para Guitarra*” de 1849²⁵⁷, o mesmo autor muda de ideias e recomenda o uso de uma posição de tipo *violinístico*, um pouco *deitada* sobre os trastos (também chamada *mão sentada*, em contraposição à *mão de pé*):

²⁵⁶ Aguado, Dionisio. “*Nuevo Método para Guitarra*”. Pág. 25. Madrid, 1843. Reimpressão fac-símile Chanterelle Verlag. Heidelberg, 1994. “ [...] han de estar continuamente abiertos los dedos de la mano izquierda para que, sin moverla, caigan en sus respectivos trastes. Es muy útil este ejercicio, porque se ejecuta en los primeros trastes que son los mas anchos”.

²⁵⁷ Aguado, Dionisio. “*Apéndice al Nuevo Método para guitarra*”. Pág.11. Madrid, 1849. Reimpressão fac-símile Chanterelle Verlag. Heidelberg, 1994.

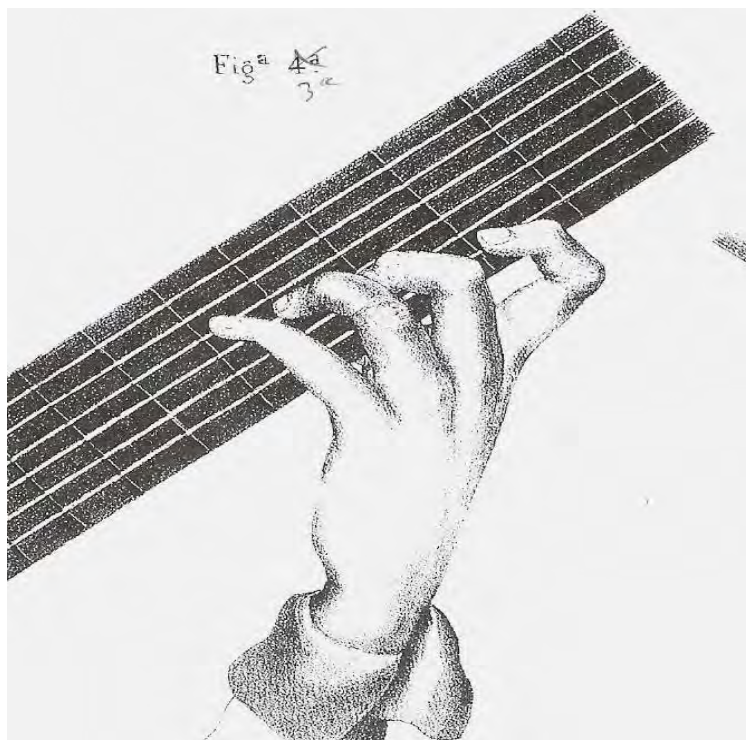


Fig. V-27. Mão sentada. D. Aguado. “Apéndice al Nuevo Método para guitarra”.

Isto poderia levar-nos a pensar que Aguado mudou para uma guitarra de inferiores dimensões, mas não é assim. Pelo contrário, as guitarras Laprevotte e Lacôte, que usou ao final da sua vida, são maiores que as guitarras de Muñoa, que tocava durante a sua juventude. A sua mudança de atitude pode surpreender, mas, se considerarmos que escreveu esta obra perto da data da sua morte, poderemos deduzir que tinha menos energia e força muscular que na sua juventude, e que procurava paliar as suas carências físicas alterando a sua técnica. Como veremos, o próprio Aguado achava-se uma pessoa de forças limitadas:

“ [...] todavía, apesar da minha avançada idade e de ter uma constituição física fraca [...]”²⁵⁸

“Um as mãos débeis, mas bem treinadas, poderão tirar grande partido das cordas, com efeitos bonitos e agradáveis; mas, umas mãos fortes e bem amestradas, provocarão admiração, surpresa e entusiasmo”²⁵⁹

²⁵⁸ Aguado, Dionisio. “Nuevo Método para Guitarra”. Pág. 1. Madrid, 1843. “[...] *sin embargo de mi adelantada edad y de tener una constitución física débil* [...]” “*Unas manos débiles, pero bien amestradas, podrán sacar tal partido de las cuerdas, que los efectos sean bonitos y agradables; mas unas manos robustas y bien amestradas, pueden llegar à admirar, sorprender y entusiasmar* [...]”

²⁵⁹ Ibidem

De qualquer maneira, esta postura da mão é viável e, embora numa guitarra moderna criasse grandes dificuldades à realização dos ligados técnicos da mão esquerda, especialmente nas primeiras Posições (os violinistas também experienciam essas dificuldades quando querem realizar um *pizzicato* de mão esquerda, numa corda que não seja a 1ª, sem tocar acidentalmente a corda mais aguda), num instrumento da sua época, mais leve, pequeno e com cordas de tripa de menor tensão que as da guitarra actual, seria menos problemático.

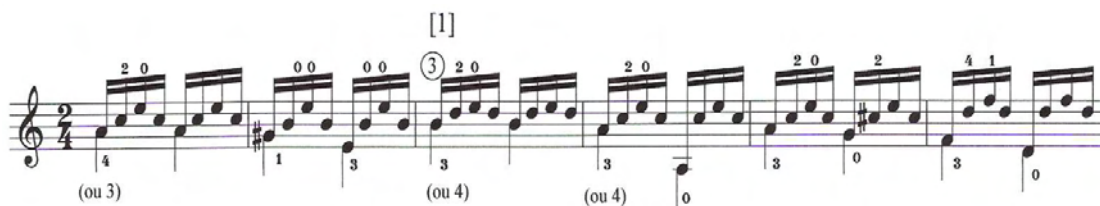
Também seria possível pensar numa mudança de estilo de digitação, quase sem abertura angular, reservando as forças para extensões realmente necessárias, recorrendo com mais frequência a saltos simples da mão esquerda usando, por conseguinte, mais *glissandi*, sobreposições e traslados parciais para substituir a abertura angular. Podemos ver mais claramente esta ideia analisando tecnicamente um fragmento de um conhecido estudo de Aguado:

(Digitação original)



Ex. V-18. “Lección 19”. “Nuevo Método para Guitarra”. Dionisio Aguado. Madrid, 1843.

A abertura angular que existiria interpretando o terceiro compasso como (o que tradicionalmente seria) Pos. I, poderia evitar-se mediante uma colocação auxiliar do dedo 1 em frente do **lá** da terceira corda, mediante um traslado parcial, ou seja, sem mexer o polegar, ou graças a um traslado total, levando o polegar em frente ao dedo 1, o que consideráramos como Pos. II, sem abertura angular, reduzindo o esforço realizado pelos músculos dos dedos (graças à colaboração dos músculos que movem o pulso e antebraço ou até o braço inteiro, quando necessário). Agora, o mesmo fragmento com as nossas digitações alternativas:



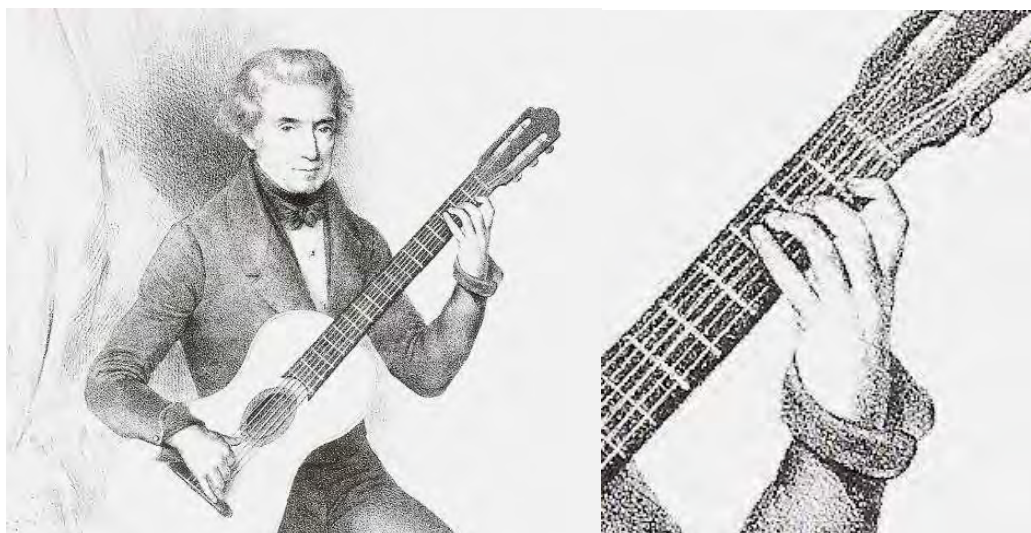
Ex. V-19. “Lección 19”. Dionisio Aguado. Digitação alternativa, sem abertura angular.

O número [1] sobre o terceiro compasso, indica que o dedo 1 actua como auxiliar, situando-se no **lá#** da terceira corda, só para facilitar a colocação dos dedos 3 e 2 em **si** e **ré**, respectivamente.

É habitual digitar as notas **lá** e **dó** dos compassos 1, 3 e 4 com os dedos 2 e 1; mas, em vez de usar uma *mini-extensão* entre os dedos mencionados, pode ser usada uma contracção entre 4 e 2 para evitar a abertura angular, colocando a mão numa situação que corresponde ao que Doisy chama Meia Posição (*Demi-Position*). Este é um termo extraído da linguagem violinística adaptado à técnica da guitarra (embora o seu significado seja diferente do que no violino), que indica que o dedo 2 se encontra no primeiro trasto. Poucos guitarristas adoptaram a Meia Posição, que corresponderia, teoricamente, a uma virtual Posição 0 (seguindo o critério da definição tradicional que já conhecemos bem).

Esta disposição dos dedos reduz, neste caso, a abertura angular praticamente ao mínimo e os movimentos do polegar esquerdo dentro de uma mesma região do braço da guitarra, que só no terceiro compasso se desloca até o trasto III, ficando em frente do dedo 1, o que é natural quando não existe abertura angular, voltando, no compasso quarto, à posição original por *glissando* dos dedos 2 e 3.

É famoso o aforismo que diz: “*Uma imagem vale mais do que mil palavras*”. A litografia de Aubert, que se apresenta ao início do Método de 1843, mostra um retrato de Aguado, com a sua característica guitarra Laprevotte com a roseta oval, a partir do qual podemos deduzir que está tocando um acorde de Do maior, embora com uma configuração dos dedos pouco habitual, usando, aparentemente, o dedo 4 no **dó** da quinta corda. Se este dedo estiver em repouso não estaria tão próximo do dedo 3.



**Fig. V-28. Litografia de Aubert. “*Nuevo Método para Guitarra*”.
Dionisio Aguado. Madrid, 1843.**

Essa colocação dos dedos na imagem poderia ser uma liberdade do desenhador, mas não podemos negar que a mesma tem um assinalável realce instrutivo, especialmente tratando-se das primeiras folhas de um Método, que terá passado pela supervisão do mesmo Aguado. Para além desse facto, a estampa é de grande precisão gráfica, sendo de supor que numa publicação didáctica o artista plástico terá tido certamente especial cuidado nos pormenores fundamentais. O dedo 3 aparenta estar no mesmo espaço que o 4, mas afastado demais do trasto para ser perfeitamente funcional. Pelo contrário, o dedo 4 parece perfeitamente situado (embora o dedo *actuante*, na realidade, fosse o 3 vê-se perfeitamente que o mesmo não se aproxima do trasto, como o fazem os dedos 1 e 2).

Essa postura dos dedos reduz a abertura angular, relaxando, conseqüentemente, a mão e deixando o dedo 3 livre para tocar nas cordas graves. Esta observação, embora possa afirmar a hipótese da evolução das preferências de digitação de Aguado, poucas vezes tem correspondência com as digitações para a mão esquerda anotadas nos seus estudos, o que pode significar uma postura *didáctica* de Aguado, que sabia da importância técnica de treinar a abertura dos dedos, como o expressa ao longo do seu labor de tratadista e docente.

A recomendação de preparar a abertura dos dedos, que já citamos anteriormente, está também presente nas seguintes manifestações de Aguado, mas desta vez, com o objectivo de evitar ruídos desnecessários; uma preocupação que Carlevaro conservou na sua técnica.

“Disponer os dedos desta mão sempre abertos (fig. 7, lâmina 2) tem a vantagem de quando se levantam da corda, cada um deles o faz paralelamente à divisão, evitando-se, assim, um ruído ou assobio que o dedo produz quando se retira, especialmente nos baixos, que pode ouvir-se quando os dedos se levantam em direcção diagonal à corda.”²⁶⁰

Segundo esta frase de Aguado, é de supor que na imagem seguinte - fig. 7, do “*Nuevo Método*” de 1843 - todos os dedos devem estar abertos. Também diz: “[...] colocando os dedos da mão esquerda perto da divisão anterior de cada trasto”, o que é, pelo menos, confuso, porquanto só os dedos 1 e 2 parecem estar bem colocados de acordo com as suas indicações.²⁶¹

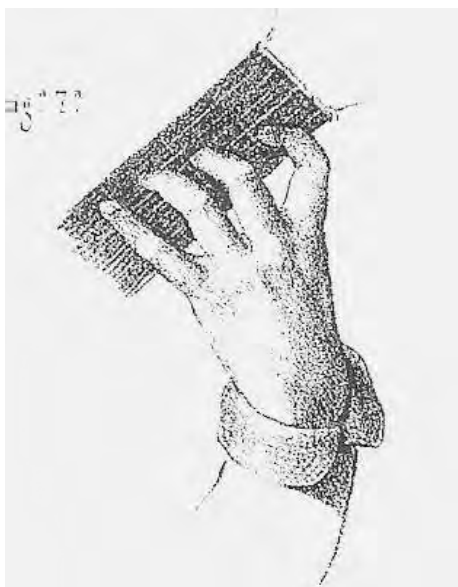


Fig. V-29. Dionisio Aguado. “Fig. 7”. “*Nuevo Método para guitarra*”, 1843. Litografia de Aubert.²⁶²

10.2. Sor

O facto de tratar da problemática da abertura dos dedos da mão esquerda não é um caso único e isolado, na medida em que podemos encontrar igualmente um dado interessante no Método de Sor, especialmente conhecendo-se a relação de admiração

²⁶⁰ Aguado, Dionisio. “*Nuevo Método para Guitarra*”. Pág. 25. Madrid, 1843. Reimpressão fac-simile Chanterelle Verlag. Heidelberg, 1994. Pág. 28. “Teniendo los dedos de esta mano siempre abiertos (fig. 7, lám. 2ª) resulta la ventaja de que al levantarse ellos de la cuerda pisada lo hace cada uno paralelamente á la division, y se evita un ruido ó silbido sutil que el dedo produce al retirarse especialmente de los bordones, el cual se verifica cuando los dedos se levantan en dirección diagonal á la cuerda.”

²⁶¹ Ibidem. Pág. 12. “[...] colocando los dedos de su izquierda cerca de la division anterior de cada traste (&16) (3). Es sumamente importante colocarlos en este punto y no en otro del traste [...]”.

²⁶² É de destacar que as duas últimas imagens pertencem ao mesmo livro e ambas são litografias de uma famosa empresa francesa da época: Aubert e Comp.^a de Paris.

mútua entre Sor e Aguado. Nesse método, utilizando o mesmo exemplo de Aguado - um acorde de **dó** maior - explica:

“...como o dedo 4 é mais curto que qualquer um dos outros, não posso utilizá-lo para continuar a linha AB (fig.22) que não é paralela às cordas; mas posso usá-lo para continuar as linhas CD e EF. Desta maneira, é muito útil para me manter na mesma postura, já que é possível fazer com ele, sem mexer a mão, todas as notas que o dedo 3 deveria pisar deslocando-se. Tenho só três dedos para realizar uma linha recta, sem que a mão mude a sua disposição: 1, 2 e 3 ou 1, 2 e 4...”²⁶³

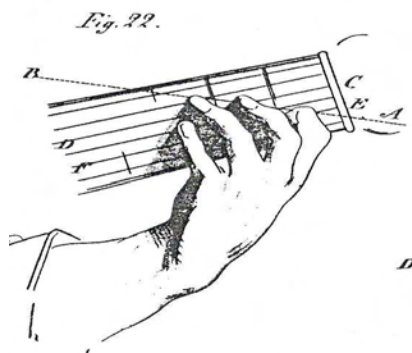


Fig. V-30. “Fig. 22”. Fernando Sor. “Méthode pour la guitare”. 1830.

Onde Sor diz: “sem que a mão mude a sua disposição”, indirectamente está a referir-se à abertura angular, necessária para que o dedo 4 possa tocar no quarto trasto a partir da postura sugerida que, por sua vez, requer uma mudança de colocação da mão.

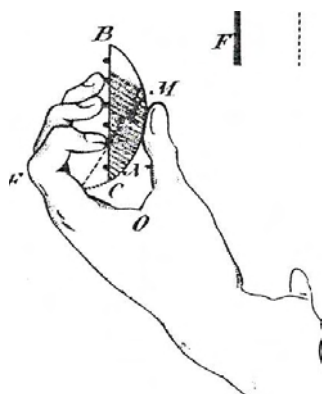
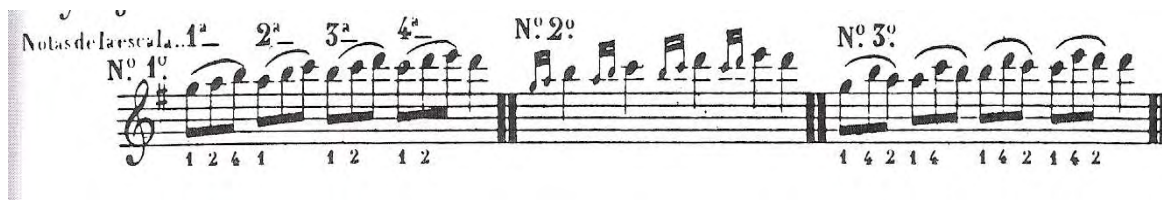


Fig. V-31. “Fig. 14”. Fernando Sor. “Méthode pour la guitare”. 1830.

²⁶³ Sor, Fernando. Op. Cit. Pág. 27. “[...] mon petit doigt étant plus court à l’égard de son voisin qu’aucun des autres, je ne puis pas l’employer pour continuer la ligne AB (fig.22) n’étant point parallèle aux cordes; mais pouvant m’en servir pour continuer les lignes CD, EF, je le considère comme un moyen très utile pour me conserver en position, puisqu’il peut faire, sans que la main soit déplacée, toutes les notes que le troisième devrait faire en la déplaçant. Je ne compte donc que sur trois doigts pour parcourir une ligne droite sans que la main change de position, 1er, 2e et 3e, ou 1er, 2e, et 4e [...]”

Sabemos que ambos os mestres usaram a abertura angular assim como as extensões, mas podemos chegar à conclusão de que preferiram usá-las melhor em fragmentos predominantemente melódicos, onde a mão tem maior liberdade, do que em situações harmônicas com vários dedos implicados simultaneamente na produção de som, nas que teriam que mudar a colocação da mão e a do polegar esquerdo para se adaptarem às novas circunstâncias.

Aqui temos dois exemplos de extensão entre os dedos 1 e 2 para conseguir um intervalo de segunda maior, o que equivale a dois trastos da guitarra:



Ex. V-20. “Ex. 28”. D. Aguado. “*Nuevo Método para guitarra*”, 1843. Extensões.



Ex. V-21. “Ex. 72”. F. Sor. “*Méthode pour la guitare*”. 1830. Extensões.

10.3. Carlevaro

Continuando com a nossa exposição sobre a abertura angular, vejamos agora como define Carlevaro este conceito:

“ABERTURA ANGULAR ENTRE OS DEDOS. Nas escalas, em cada posição é requerida uma diferente Abertura Angular entre os dedos. Como neste tipo de trabalho as notas estão ordenadas por graus conjuntos, a apresentação da mão esquerda deve ser necessariamente longitudinal. Os quatro dedos juntos na primeira posição e em apresentação longitudinal abarcam só três espaços. No entanto, a mesma disposição dos dedos nas posições mais agudas

coincide naturalmente com quatro espaços. A distensão (ou Abertura Angular entre os dedos), provocada voluntariamente nas primeiras posições deve então ser considerada como um estado normal.

Pelo contrário, nas posições mais agudas devemos corrigir a separação entre os dedos anulando gradualmente o estado de distensão voluntária provocado nas primeiras.

Toda esta mecânica, esta forma de actuar, conduz a que a abertura dos dedos e os espaços semitonais da *tastiera* ofereçam o paralelismo necessário para a execução correcta das escalas (âmbito da mão). Esta adequação deve ser realizada no ar e previamente ao contacto com a corda.”²⁶⁴

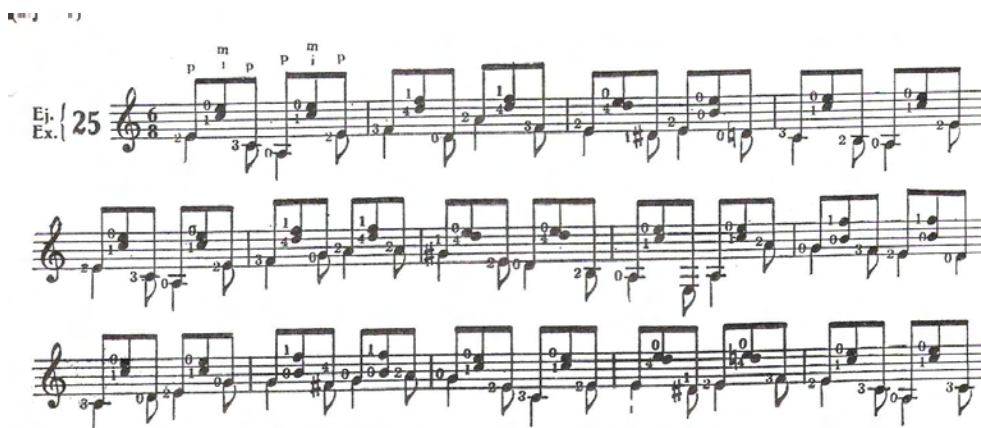
Carlevaro não faz nenhum comentário relativo à atitude do polegar esquerdo, apesar da relação íntima que tem com a Abertura Angular, como veremos na “Problemática da colocação do polegar esquerdo”.

10.4. Pujol

No Exercício Nº 25 de Pujol²⁶⁵ aparece um bom exemplo da importância da colocação do polegar, em relação à abertura angular, por causa de um problema que às vezes pode solucionar-se intuitivamente. Mas não encontrar uma saída correcta, do ponto de vista mecânico, pode dar lugar ao nascimento de um defeito técnico, que se pode fixar e provocar posteriormente transtornos maiores e dificuldades na aplicação de outros mecanismos, se não se analisar esta questão em profundidade.

²⁶⁴ Carlevaro, Abel. Op. cit. Pág.105. “Abertura angular entre los dedos. En las escalas, cada posición requiere una diferente abertura angular entre los dedos. Como en este tipo de trabajo las notas están ordenadas por grado conjunto, la presentación de la mano izquierda debe ser en presentación longitudinal. Los cuatro dedos juntos en la primera posición y en presentación longitudinal, abarcan solamente tres espacios; sin embargo, la misma disposición de los dedos en posiciones más agudas coincide naturalmente con cuatro espacios. La distensión (o abertura angular entre los dedos) provocada voluntariamente en las primeras posiciones debe considerarse entonces un estado normal. En cambio, en las posiciones más agudas debemos corregir la separación entre los dedos anulando gradualmente el estado de distensión voluntaria provocado en las primeras. Toda esta mecánica, esta forma de actuar, conduce a que la abertura de los dedos y los espacios [sic] semitoniales del diapason ofrezcan un paralelismo necesario para la ejecución correcta de las escalas (ámbito de la mano). Esta adecuación debe realizarse en el aire y previamente al contacto con la cuerda.

²⁶⁵ Pujol, Emilio. Op. cit. “Libro Segundo”. Pág. 46. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1952.



Ex. V-22. “Exercício 25”. Emilio Pujol. “Escuela Razonada de la Guitarra II”. 1952.

A particularidade deste exercício é que durante os dez primeiros compassos se usa uma disposição da mão que quase não exige abertura angular dos dedos, abarcando só três trastes. Assim, como temos explicado anteriormente, o polegar esquerdo opõe-se ao dedo 1, mas no compasso onze, torna-se necessária a abertura angular entre os dedos para abarcar quatro trastes, levando o dedo 4 até o **fá#**. Isto percebe-se sem dificuldade, mas, frequentemente, não se tem a consciência de que para levar a cabo esta mecânica de maneira mais efectiva é preciso mudar o polegar e colocá-lo, em simultâneo, em frente ao dedo 2.

Pujol só afirma que o polegar deve encontrar-se em frente ao dedo 1:

“O polegar apoiará a parte mole da sua última falange contra o braço da guitarra ao nível do indicador”²⁶⁶

Este problema técnico só se apresenta por um momento no compasso onze, para continuar até ao final, treze compassos depois, sem abertura angular. Isto traz como consequência que um guitarrista que não seja consciente da dificuldade crie uma situação de tensão e desconforto momentâneo da mão esquerda, que pode ser a base de futuros vícios técnicos, se não se corrigir devidamente.

De facto, até agora e apesar da sua importância no ensino, nenhum tratadista tem abordado este assunto, relacionando a abertura angular com a situação do polegar esquerdo.

²⁶⁶ Ibidem. Pág 22. “El pulgar apoyará la parte blanda de su última falange contra el mástil, al nivel del índice.”

11. WILLIAM LEAVITT: UMA DEFINIÇÃO MODERNIZADA.

A primeira voz discrepante no século XX da definição tradicional de Posição na guitarra só se fez ouvir a volta do ano 1970 e foi emitida por um guitarrista de *jazz*, o norte-americano William Leavitt.

William George Leavitt (1926-1990) Nasceu em Flint, uma localidade de Minessotta nos Estados Unidos. Quando criança, começou a tocar um instrumento *folk* da sua região chamado “*Lap Steel Guitar*”²⁶⁷. Contudo, na sua adolescência abandonou este instrumento, trocando-o por uma guitarra normal de seis cordas. Tocou em bandas locais até ao ano de 1946, altura em que ingressou na Armada. No ano de 1948, foi o terceiro aluno de guitarra a ser admitido no *Berklee College of Music*, em Boston, graduando-se no ano 1951. Trabalhou como guitarrista realizando arranjos musicais para vários cantores, incluindo Ella Fitzgerald. Leavitt compôs, entre muitas outras canções “*Bach in the Old Chorale*”, o que sugere um certo interesse pela música erudita, mas foi um músico que se desenvolveu principalmente dentro da área do *Jazz*.

No ano 1965 foi convidado a ocupar o lugar de Catedrático de Guitarra em Berklee onde organizou o departamento e escreveu a série de três livros “*Modern Method For Guitar*”²⁶⁸, entre outros materiais didácticos, recebendo alguma colaboração do seu colega Jack Peterson, nesta actividade. Fomentou o desenvolvimento do nível superior da educação da guitarra, dedilhada ou tocada com plectro ou palheta, no âmbito da música popular ligeira, atraindo progressivamente uma grande quantidade de alunos. Ocupou a cátedra até a sua morte em Framingham - Massachusetts no ano 1990.

²⁶⁷ É um instrumento musical conhecido como Guitarra Havaiana ou Guitarra de Aço, que normalmente se apoia sobre as pernas ou tem uma base fixa. Toca-se usando uma barra de aço cromado na mão esquerda para produzir as notas, o que produz um som deslizante de afinação controlável pelo movimento da mão. Habitualmente, na mão direita usa-se uma palheta plástica ou metálica para atacar as cordas. As suas origens são obscuras, mas sabe-se que já se usava nas ilhas de Havai à volta do ano 1880 para acompanhar a dança do *Hula*. Pode-se deduzir que o instrumento nasceu graças à convergência de diferentes culturas, tal como o *ukelele*, outro instrumento autóctone, parente directo do “braguinha” da Madeira - similar ao cavaquinho bracarense - e a guitarra, ambos levados às ilhas do pacífico pelos marujos portugueses e espanhóis, respectivamente, sendo assimilados e transformados pelas influências locais. Cerca do ano 1910 a guitarra havaiana de aço já era bem conhecida nos Estados Unidos continental.

²⁶⁸ Leavitt, William. “*A Modern Method for Guitar*”, Berklee Press Publications. Boston - Massachusetts, 1966-1970.

11.1. Posição

Leavitt é o autor da seguinte concepção técnica revolucionária:

“DEFINIÇÃO DE *POSIÇÃO*. Por causa de grande quantidade de extensões que agora se podem encontrar (com todas as possibilidades de digitação que têm sido apresentadas), acho que é aconselhável apurar a definição de posição. Por via disso, actualmente deveríamos dizer:

A POSIÇÃO É DETERMINADA PELO TRASTO ANTERIOR ÀQUELE EM QUE ESTÁ SITUADO O DEDO 2”²⁶⁹

No entanto, apesar da importância didáctica dessa teoria, a mesma não parece ter tido muito impacto no ensino e nos usos técnicos habituais dos guitarristas contemporâneos com formação *clássica* tradicional. Talvez porque o ensino da música *erudita* seja de suposta maior qualidade, em contraposição com o da música popular. Para alguns intérpretes estes são dois mundos incompatíveis e muito afastados, opinião de que não partilhamos, apesar de reconhecermos as suas diferentes características e objectivos.

“Entre as técnicas que usam os guitarristas virtuosos do mundo do *flamenco*, da música clássica ou do *jazz*, não existem grandes incompatibilidades, simplesmente cada um dá prioridade aos recursos técnicos mais úteis e usados, que são intercambiáveis entre os músicos de diferentes géneros para aumentar as suas possibilidades instrumentais.

É, portanto, inútil falar da superioridade de algum género ou estilo músico-instrumental. Cada instrumentista deverá reconhecer qual o trabalho que pode realizar com as suas mãos, seleccionando a variedade de técnicas adequadas e necessárias para aplicar e comunicar as suas ideias musicais e, assim, transmitir os seus conhecimentos com maior clareza, no caso de se dedicar à docência.”²⁷⁰

²⁶⁹ Ibidem. Volume III. Pág.4. “*Definition of «Position». Because of the many finger stretches now encountered [with all the fingering possibilities having been presented] I feel that a refinement of the definition of a position is now advisable. Therefore let's now say; one fret below the placement of the second finger determines the position*”.

²⁷⁰ Barceló, Ricardo. “Adestramento técnico para guitarristas”. “A técnica nos diferentes estilos instrumentais”. Pág. 11. Real Musical. Madrid, 2000.

11.2. Extensão. Retro-extensão

Cerca de 170 anos depois do aparecimento dos primeiros sinais do uso da Posição na guitarra, William Leavitt é o primeiro guitarrista moderno que propõe uma alteração da definição considerada normal no século XX, derivada, obviamente, segundo as suas expressões, de uma necessidade mecânica: a da extensão do dedo 1 para atingir, normalmente, um semitom mais baixo sem deslocar toda a mão, abarcando cinco trastos. Este mecanismo - que não altera a numeração da posição, procurando notas próprias de uma posição inferior - existe também na técnica da mão esquerda dos instrumentos de arco e foi denominado de *retro-extensão*,²⁷¹ pelo violinista de origem húngara Carl Flesch (1873-1944). Embora não seja referido por Leavitt, isso implica que o polegar, na realidade, esteja a marcar a Posição junto com o dedo 2, formando um anel.

A necessidade técnico-mecânica de abarcar uma distância superior a quatro trastos sem deslocar a mão, normalmente chamada extensão, não é nova como nos esclarecem as palavras de Sor:

“...vejo que colocar o dedo 1 sobre a segunda corda (sem importar qual o trasto) dispõe a minha mão para que o dedo 4, caindo naturalmente sobre a primeira corda, produza uma sexta menor e, levando-o mais além um trasto, produza uma sexta maior. Tenho, portanto, uma situação favorável para estabelecer esta posição para todos os fragmentos melódicos que não ultrapassem esta extensão...”²⁷²

E também as de Aguado que ainda revelam maiores exigências:²⁷³

“Hoje em dia é tão grande o alcance que se exige desde a ponta do dedo 1 até a do dedo 4, que parece impossível que possa permanecer dobrada a dita falange do dedo polegar...”

Contudo, temos que ter em conta que as guitarras *normais* da época possuíam, em média, um comprimento de corda vibrante de 626 mm²⁷⁴, 24 mm menos que os instrumentos actuais que têm habitualmente 650 mm de corda vibrante.

²⁷¹ Flesch, Carl. “*Alta scuola di diteggiatura violinistica*”. Curci. Milão, 1960.

²⁷² Sor, Fernando. Op.cit. Pág. 51. “[...] je vois que mon premier doigt placé sur la seconde corde (n’importe à quelle case), me dispose la main de manière à ce que le quatrième, tombant naturellement sur la chanterelle, me produise une sixte mineure, et qu’en l’alongeant d’une case il me produit facilement la sixte majeure. J’ai donc une donnée positive pour établir cette position pour tous les traits de mélodie qui ne dépasseront pas cette étendue [...]”

²⁷³ Aguado, Dionisio. “*Apéndice al Nuevo Método para Guitarra*”. Pág.11. Madrid, 1849. “En el día es tanto el alcance que se exige desde la punta del dedo índice hasta la del pequeño de esta mano, que parece imposible que entonces pueda permanecer doblada dicha falange del dedo pulgar [...]”

Apesar da maior precisão da definição de Posição de William Leavitt em relação à tradicional, já que admite a *retro-extensão* do dedo 1, ela ainda está longe de ser suficiente, na medida em que está a esquecer alguns pormenores muito importantes:

- a) A sua definição é válida quando a mão se encontra em *apresentação longitudinal*, ou seja, quando os dedos se colocam paralelamente ao comprimento das cordas.
- b) Esta definição perde o seu valor quando os dedos se deslocam graças a um *traslado parcial* ²⁷⁵ - quer dizer -, quando o polegar mantém o contacto com o braço da guitarra na posição original, mas permite, simultaneamente, o afastamento da ponta do dedo 1 em relação ao extremo do polegar.
- c) Apesar da sua importância, não especifica qual a função do polegar esquerdo e a situação do mesmo em relação aos dedos restantes, o que não podemos interpretar como subentendida, por causa dos diversos critérios que têm existido.
- d) Analisando atentamente o âmbito posicional para o estudo das escalas de Leavitt, podemos observar que, na sua forma básica, a Posição abarca quatro trastos, mas os dedos 1 e 4 podem chegar aos trastes inferior e superior, respectivamente, dominando uma zona de alcance de seis trastos consecutivos, ou seja uma quarta justa, numa só corda. Sem separar o polegar esquerdo do braço, esta abrangência dos dedos pode conseguir-se normalmente mediante uma forçada extensão extrema de todos os dedos, ou melhor, com a colaboração de um discreto traslado parcial para ajudar a balançar a mão para baixo ou para cima, dependendo da direcção da extensão ²⁷⁶. Embora no Método não esteja especificada a mecânica que deve ser usada, inclinamo-nos por esta última hipótese, por ser a que proporciona maior estabilidade. Deste modo, como deixamos referido, Leavitt não teve em conta a importância do lugar onde se situa o polegar - tal como Carlevaro - o que dá lugar a muitas imprecisões. Os dedos podem actuar de maneiras muito diferentes, por vezes inclusive de maneira pouco adequada, consoante o polegar esteja mais ou menos

²⁷⁴ Média calculada a partir de alguns modelos de construtores recomendados por Sor e Aguado: Benedit – 640 mm; Lacôte – 628; Laprévotte – 633 mm; Martínez – 614; Muñoa – 615; Pagés – 630; Panormo – 622 mm.

²⁷⁵ Os termos: *presentación longitudinal*, *transversal* e *traslado parcial*, são as denominações dadas por Abel Carlevaro às técnicas já defendidas por F. Sor no seu Método de 1830, embora sistematizadas e organizadas pedagogicamente de uma maneira mais actualizada, de acordo com as necessidades da guitarra contemporânea.

²⁷⁶ Não devemos esquecer que estamos a falar em abranger com dois dedos, sem usar o polegar, uma medida equivalente à de uma oitava no piano (aproximadamente 18 cm., dependendo do comprimento vibrante da corda da guitarra e da zona da escala).

oposto a eles. Este é o argumento considerado nas apreciações que fazemos nas alinhas a), b) e c).

Todavia, o mais importante de tudo é o facto de Leavitt considerar o uso da Pos. II para abarcar cinco trastos estendendo o dedo 1 até o primeiro trasto e não considerar o uso da Pos. I. A utilização da Pos. I causaria, neste caso, uma extensão bastante forçada entre os dedos se se mantivesse a flexão dos dedos 1 e 2 em forma de arco, em vez de *retro-extend* o dedo 1 até o primeiro trasto desde a Pos. II, subentendendo que o polegar fica em frente do dedo 2.

O guitarrista Dusan Bogdanovic (1955), nascido na antiga Jugoslávia e residente actualmente nos Estados Unidos, é um guitarrista *erudito* que estabeleceu uma ligação entre a técnica da guitarra de *jazz* e a da guitarra *clássica* contemporânea, adoptando o sistema de Leavitt no seu livro “*Counterpoint for Guitar*”, publicado no ano 1996, onde, na secção “*Escalas e modelos de digitação*”, o explicita da seguinte maneira:

“William Leavitt, no seu “*Método moderno para guitarra*”, tem desenvolvido um sistema de modelos de digitação a partir de uma posição base, que pode incluir extensões dos dedos 1 e 4 para favorecer a realização de várias configurações intervalares. Finalmente, tenho decantado deste princípio os elementos essenciais que o constituem, incluindo todas as permutas da digitação da mão esquerda dentro duma mesma posição base. Estes padrões de digitação são transponíveis em duas direcções: a) verticalmente (duma corda à outra); b) horizontalmente (duma posição à outra). Para não criar confusão, Leavitt define uma posição como “um trasto anterior ao lugar onde se coloca o dedo 2. [...] A posição básica é usada como um eixo, desde o qual o dedo 1 se estende até ao trasto anterior, e o dedo 4 um trasto acima [...]”.²⁷⁷

Bogdanovic diz que “a posição básica é usada como um eixo”. Contudo, achamos que isto poderia parafrasear-se perfeitamente como “o polegar esquerdo é usado como um eixo” (para realizar um traslado parcial de um semitom, acima ou abaixo).

²⁷⁷ Bogdanovic, Dusan. “*Counterpoint for Guitar*”. Pág. 52. Bèrben. Ancona, 1996. “*A system of fingering patterns, involving an essential position and then using either the first or fourth finger (of the left hand) as an extension (stretch) to accomodate various interval configurations, was developed by William Leavitt in his Modern method for guitar. I have further distilled this principle to its most basic constituents, which involve all the permutations of the left hand fingerings within the same basic position. These fingering patterns are transposable in two directions: a) vertically (from one string to another); and b) horizontally (from one position to another). In order to avoid confusion, Leavitt defines a position as «one fret below the placement of the second finger» [...] The basic position is used as an axis, from which the first finger extends to one fret below, and the fourth extends to one fret above [...]*”.

12. A PROBLEMÁTICA DA COLOCAÇÃO DO POLEGAR ESQUERDO.

Desde a época dourada da guitarra clássica-romântica - ou seja, a primeira metade do século XIX -, até a actualidade, os guitarristas parecem ter esquecido a problemática da colocação do polegar esquerdo por baixo do mastro; embora, na prática, muitos executantes consigam uma colocação óptima do polegar em cada momento.

Como já foi referido, os métodos de Aguado e Sor foram determinantes para a evolução da técnica guitarrística até os nossos dias. Contudo, é verdade que, em alguns aspectos, existem tendências diferentes entre os dois mestres na procura de soluções individuais para determinados problemas de mecanismo instrumental. No que se refere ao uso do polegar esquerdo, Sor foi muito mais preciso nas suas indicações, revelando a abertura de espírito característica dos intelectuais ilustrados. A sua discussão aberta com os professores da época - em relação à problemática da colocação mais adequada desse dedo - foi uma batalha, que ultrapassou as fronteiras didáctico-pedagógicas para se transformar numa causa pessoal.

No seu Método, o guitarrista catalão revela a importância que dá ao polegar na técnica da mão esquerda:

“Eu não achava nenhuma razão para que o polegar, que cumpre um papel tão importante na mão direita, não tivesse nenhum na esquerda [...] Comecei então a supor como princípio estabelecido, que sendo mais curto que os restantes dedos e podendo actuar facilmente no sentido oposto aos mesmos, poderia colocar-se em frente deles e ao mesmo tempo oferecer um ponto de apoio ao braço da guitarra [...]”²⁷⁸

Sor dizia que, por razões anatómicas, o polegar devia ser colocado em frente ao dedo 2, excepto na colocação de barras com o dedo 1, momento em que era conveniente opô-lo ao dedo 1.

A recomendação de Sor de usar o polegar formando um anel com o dedo 2, é válida normalmente para a colocação dos dedos nos primeiros trastos em apresentação longitudinal, mas cerca do sexto ou sétimo trasto (atendendo às variáveis organológicas

²⁷⁸ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 15. “*Je ne voyais aucune raison pour que le pouce, qui joue un si grand rôle dans la main droite, n'en jouât aucun dans la main gauche [...]*” “*[...] Je commençai donc par supposer comme principe établi, qu'étant plus court que les autres doigts, et pouvant faire aisément son jeu en sens opposé, il pouvait venir à leur rencontre et offrir un point d'appui au manche [...]*”.

e antropométricas), começa a ter sentido, tecnicamente falando, colocar o polegar em frente do dedo 1.

A explicação é simples, mas não evidente: a abertura angular extrema dos dedos da mão esquerda flectidos, necessária nos primeiros trastos²⁷⁹, tem origem no afastamento recíproco das falangetas a partir do estado de relaxamento. Essa abertura angular é mais facilmente realizável graças a uma pequena retro-extensão do dedo 1. Esta aumenta a separação entre as falangetas dos dedos 1 e 2, obrigando o polegar a mover-se um pouco em direcção ao centro da mão, para a facilitar, ficando, geralmente, em frente do dedo 2. Na medida em que os trastos se reduzem de tamanho, diminui a abertura angular dos dedos. Consequentemente, deixa de ser necessário o auxílio da referida retro-extensão, assim como a deslocação do polegar em direcção ao centro da mão.

Por outro lado, no século XX, Carlevaro reconhece a grande importância da função do polegar no desenvolvimento de uma técnica eficaz de mão esquerda, mas não estabelece nenhuma ligação entre a abertura angular, a retro-extensão e o lugar de colocação deste dedo.

Como já referimos, a colocação do polegar na parte traseira do mastro da guitarra tem sido motivo de polémica através dos tempos e entre as diferentes opiniões destacam-se:

- Colocação do polegar esquerdo por baixo do mastro em sentido transversal:

- a) na metade
- b) em direcção às cordas agudas
- c) em direcção às cordas graves

- Colocação do polegar esquerdo por baixo do mastro em sentido longitudinal:

- a) em frente ao dedo 1
- b) em frente ao dedo 2
- c) em frente ao centro da mão
- d) livre

O quadro que expomos a seguir é uma recensão de opiniões de vários autores de métodos e tratados para guitarra seleccionados segundo o nosso critério pessoal.

²⁷⁹ Equivalente à abertura existente quando se pega numa bola grande e que provoca que as falangetas apontem na direcção da base do polegar, como vimos anteriormente nas imagens ilustrativas de “A importância da abertura angular”.

12.1. Colocação do polegar esquerdo. Quadro comparativo

| Autor | Ano | Lugar | Colocação do polegar |
|--------------------|--------------|--------------|---|
| Giacomo Merchi | 1777 | Paris | Perto da pestana, entre o 1º e o 2º trasto. Deve seguir os movimentos da mão. |
| Federico Moretti | 1799 | Madrid | Formando um anel com o dedo 1. |
| Ferdinando Carulli | ca. 1811 | Paris | Oposto ao dedo 1, seguindo os movimentos da mão. Pode actuar eventualmente sobre o diapasão. |
| Mauro Giuliani | 1812 | Paris | Pode actuar eventualmente sobre o diapasão |
| Francesco Molino | 1827 | Paris | Em diagonal com o mastro, no meio da largura e oposto ao dedo 1. |
| Fernando Sor | 1830 | Paris | Oposto ao dedo 2, excepto nas barras, oposto ao dedo 1. |
| Dionisio Aguado | 1820 1843 | Madrid | Oposto a parte média da palma (~ dedo 2/3), no meio da parte posterior do mastro. Para realizar grandes extensões recomenda que o polegar tenda a opor-se aos dedos 3 ou 4. |
| Matteo Carcassi | 1836 | Paris | Oposto ao dedo 1. A sua ponta pousada ao lado das cordas graves, entre o 1º e o 2º trasto. Pode actuar eventualmente sobre o diapasão |
| Tomás Damas | 1869 | Madrid | Oposto ao centro dos quatro dedos (~ dedo 2/3), no meio da parte posterior do mastro. |
| Pascual Roch | 1921 | Nova Iorque | <i>Recto</i> , mais baixo do que o meio da parte posterior do mastro. |
| Emilio Pujol | 1934 | Buenos Aires | Oposto ao dedo 1 (logo antes do dedo 1, na imagem ilustrativa). |
| Isaías Savio | 1947 | São Paulo | Em baixo do mastro |
| Abel Carlevaro | 1978 | Montevideo | Livre, adaptando-se às necessidades dos restantes dedos, ou, inclusive separando-se do mastro, se for preciso. |
| Charles Duncan | 1980 | Miami | Oposto ao dedo 2, excepto nas barras, oposto ao dedo 1. |
| Angelo Gilardino | 1993 | Ancona | Variável, segundo a dimensão da mão do executante. Principalmente oposto ao dedo 1 ou ao dedo 2, na metade inferior do mango. |

Fig. V-32. A colocação do polegar esquerdo segundo os métodos de diferentes guitarristas.

É relevante destacar que grande parte dos contemporâneos de Sor calcava com o polegar esquerdo, mais ou menos esporadicamente, notas situadas, quase sempre, na

sexta corda, passando-o por baixo do braço da guitarra. Isto alterava radicalmente a postura da mão e do pulso, assim como a acção dos restantes dedos.²⁸⁰

12.2 O polegar calcando as cordas no diapasão

Entre os guitarristas da época que defendiam este controverso uso do polegar encontravam-se famosos intérpretes como Carulli, Giuliani, Carcassi e mesmo Aguado, que não bania totalmente esta prática, embora limitasse o seu uso a situações especiais.

12.2.1. Giuliani e Carcassi

Vamos ver seguidamente dois exemplos do polegar pisando a 6ª corda, retirados do Método de Giuliani, publicado em 1812 - indicado com um asterisco - e no Método de Carcassi, do ano de 1836, assinalado com a palavra francesa *Pouce* (polegar).

Ex²⁸¹ .:



Ex. V-23. Polegar esq. calcando as cordas. M. Giuliani.
“*Ettude complete pour la Guitare*”, 1812.

Ex²⁸² .:



Ex. V-24. Polegar esq. calcando as cordas. M. Carcassi.
“*Méthode Complete por la guitare*”, 1836.

²⁸⁰ Devemos recordar que a largura do braço do instrumento usual para estes músicos era, em geral, ligeiramente inferior a dos instrumentos que usamos hoje, o que permite supor que este facto facilitava relativamente esta técnica.

²⁸¹ Giuliani, Mauro. “*Etude Complete pour la Guitare*”. Pág. 17. Pacini. Paris, 1812.

²⁸² Carcassi, Matteo. Op. cit. Pág. 43.

12.2.2. Guitarra “folk”

Com o passar do tempo, a grande maioria dos guitarristas com formação académica acabou por adoptar as recomendações de Molino e Sor anteriormente comentadas, mas veremos, nas citações seguintes do guitarrista de música *folk* norte-americano Happy Traum,²⁸³ que ainda há uma certa *resistência*, partidária daquela prática, aparentemente superada, partilhada por muitos guitarristas populares, profissionais ou amadores de diferentes países e orientações estilísticas.

“Nesta e em outras peças deste livro, é melhor tocar o acorde de Fá Maior desta maneira,

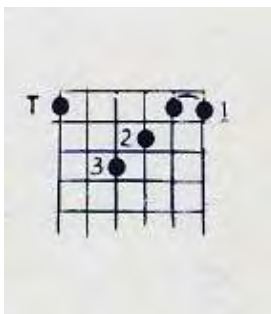


Fig. V-33. Polegar esq. calcando na 6ª corda (T). Happy Traum. “Finger-picking styles for guitar”, 1966.

usando o polegar para o baixo Fá (sexta corda no primeiro traste)...²⁸⁴

“Se para si é absolutamente impossível empregar o polegar para premir a sexta corda sobre o braço da guitarra, use no seu lugar uma barra completa normal”. (Um guitarrista clássico dirá que esta é a única maneira).²⁸⁵

“Recentemente, tenho estudado guitarra clássica durante um ano...” “...aprendi algo de leitura e escrita de música para guitarra, e também os métodos «correctos» de execução.”²⁸⁶

²⁸³ O tratado de Traum foi publicado no ano 1966, que casualmente coincide com o ano de publicação dos primeiros números das séries didácticas de Carlevaro (“Cuadernos” 1, 2, 3 e 4) e as de Leavitt (“A Modern Method for Guitar”, 1, 2 e 3)

²⁸⁴ Prudent-Louis Aubery du Boulley também defendia este recurso no seu “Méthode pour la guitare, Op. 42”, publicado em Paris no ano 1825: “Les personnes qui trouveront le grand barré trop difficile pourront se servir du pouce de la main gauche pour faire la FA d’en bas: (tout en faisant le petit barré aux aigus).”

²⁸⁵ Traum, Happy. “Finger-Picking Styles for Guitar”. Pág.18. Nova Iorque, 1966. Oak Publications. “In this and other pieces in this book, the F chord is best played like this using your thumb for the bass F (6th string 1st fret).” “If you absolutely cannot get that thumb over the top of the neck to fret the 6th string, use the standard barre chord instead. (A classical guitarist will tell you this is the only way.)”

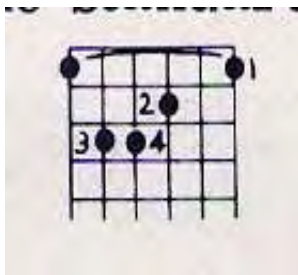


Fig. V-34. Barra no trasto I. H. Traum. “*Finger-picking styles for guitar*”, 1966.

Podemos sentir a ironia do autor nestas frase; é o tipo de sarcasmos que, provavelmente, teriam ouvido Francesco Molino ou Fernando Sor (embora aqui esta técnica pareça relegada à interpretação de música popular).

12.2.3. Guitarra russa

Também podemos encontrar actualmente esta *reserva* técnica na guitarra russa. Nos inícios do Século XIX, nasceu na Rússia um tipo de guitarra de sete cordas, que só se desenvolveu neste país, chamado guitarra russa, morfologicamente muito parecida à guitarra clássico-romântica de seis cordas²⁸⁷. Em princípio, provém da hibridação de dois instrumentos: a guitarra inglesa (*cittern*) e a guitarra espanhola, tal como sustenta Oleg Timofeyev²⁸⁸. Mas a guitarra russa conserva uma afinação similar à inglesa, predominando as terceiras em vez das quartas, em Sol maior:

²⁸⁶ Ibidem. Pág.4. “*I recently spent a year studying classical guitar with Gustavo Lopez, the great Mexican guitarist, and learned something about reading and writing music for the guitar, as well as the “correct” methods of playing.*”

²⁸⁷ No ano 1823, Fernando Sor viaja para a Rússia onde conhece ao guitarrista russo Mikhail Vyssostky (1791-1837), que realizou importantes recolhas de canções folclóricas. Sor ficou impressionado com a sua técnica e, aparentemente, também com a música do povo russo, usando duas canções famosas tradicionais como temas do seu duo “*Souvenir de Russie*”, dedicado ao seu discípulo Napoleon Coste. Curiosamente, Coste usava e defendia no seu Método (reelaboração do Método original de Sor) o uso de uma guitarra de sete cordas (“*heptacorde*”), embora com a afinação habitual em Mi menor e com um baixo adaptável à tonalidade das peças, facto que tinha sido atacado por Sor no seu verdadeiro Método: “Esta digitação, que faz que se habituem primeiramente a empregar todas as faculdades da mão esquerda para a melodia, faz-lhes experimentar depois grandes dificuldades quando se trata de agregar um baixo correcto, se este não estiver nas cordas soltas. [...] “Tem-se pensado que podia solucionar-se este inconveniente **acrescentando mais cordas graves à guitarra**. Mas, não seria mais simples aprender a explorar as seis? Acrescentem recursos a um instrumento só depois de terem explorado ao máximo todas as suas possibilidades, mas, não lhe atribuam ao mesmo as limitações que os próprios guitarristas deveriam atribuir-se” (Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 2). Foram muitos os guitarristas famosos que acrescentaram cordas à guitarra, como Carulli, entre outros, que escreveu um tratado para guitarra de dez cordas.

²⁸⁸ Timofeyev, Oleg. “*The Golden Age of the Russian Guitar: Repertoire, Performance Practice, and Social Function of the Russian Seven-String Guitar Music, 1800-1850*”. Tese de Doutoramento. Duke University, 1999. Durham, North Carolina.

RÉ, SOL, SI, RÉ, SOL, SI, RÉ.

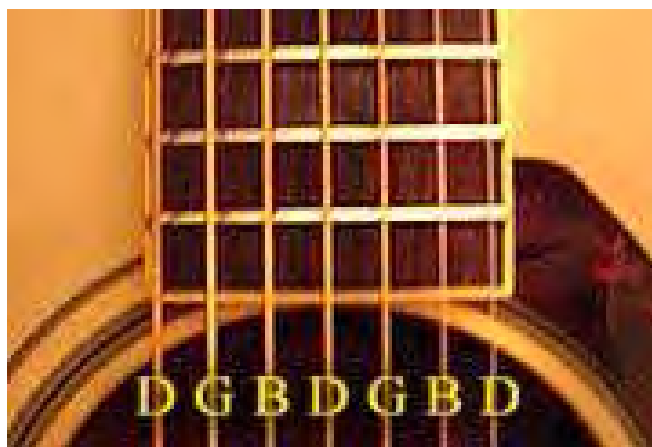


Fig. V-35. Afinação guitarra russa. “Semistrunka”.

Desenvolveu uma técnica própria e conta com um amplo repertório. Só Andrei Sychra (1773-1850), o maior compositor para guitarra russa, de origem checa escreveu mais de mil obras para este instrumento.



Fig. V-36. Litografia antiga. Guitarra russa de sete cordas. Século XIX.

A guitarra russa foi evoluindo até chegar ao instrumento actual - conhecido popularmente como *semistrunka* (sete cordas) - que é tocado habitualmente com palheta e especialmente utilizado para a interpretação de música popular, adoptando definitivamente, como recurso técnico habitual, o uso do polegar debruçando-se detrás do mastro, onde parece ser perfeitamente funcional.



**Fig. V-37. Acorde de si menor.
Guitarra russa.**



**Fig. V-38. Acorde de dó maior.
Guitarra russa.**

Um dado interessante é que o instrumento de seis ordens de cordas conhecido como guitarra inglesa, na época do mestre português deste instrumento António da Silva Leite (1759-1833)²⁸⁹, estava afinado como a guitarra russa, embora a sua altura era diferente. A guitarra russa está afinada em Sol e a precursora da guitarra portuguesa afinava-se, antigamente, em Dó, ou seja: Dó-Mi-Sol-Dó-Mi-Sol²⁹⁰.

Isto não é por mero acaso. O que acontece é que ambos os instrumentos adoptam o modelo de afinação da guitarra inglesa ou *cittern* do século XVIII, com seis ordens, que se afinava exactamente dessa maneira, em Dó, como o afirma - entre outros estudiosos - Macário Santiago Kastner²⁹¹.



**Fig. V-39. Fotografia. Guitarra inglesa James N. Preston. Londres, ca. 1765.
Arne B. Larson Collection, 1979.**

12.2.4. Guitarra inglesa/portuguesa

Em relação á colocação do polegar esquerdo Silva Leite diz:

²⁸⁹ Da Silva Leite, António. “*Estudo de Guitarra*”, Porto, 1796. Reimpressão do Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Cultural. Lisboa, 1983.

²⁹⁰ Ibidem, pág. 29.

²⁹¹ Ibidem. No prefácio.

*“Posta a Guitarra, não muito junta ao peito, com o braço para a parte esquerda, algum tanto levantado para o ar, e o bojo, ou cabaço, que fica na parte direita, mais baixo, quero dizer, sustida desta sorte a Guitarra no pulso da mão direita, e no meio da chave da mão esquerda, se observará, que os dedos que lhe competem, se numeraõ e haõ de entender deste modo: como o dedo poley, chamado vulgarmente polegar, não faz figura na mão esquerda, por estar fora da posição de ferir as Cordas, por isso se deve entender, que o primeiro dedo da mão esquerda, he o que fica logo acima do polegar, chamado index [...]”*²⁹²

Portanto, Silva Leite aconselhava a colocação do polegar no braço da guitarra inglesa “fora da posição de ferir as cordas”, tal como Molino e Sor o faziam na guitarra clássica-romântica.

12.2.5. Carulli e Molino

Como foi exposto, a maneira de usar o polegar esquerdo foi um tema polémico durante a época de Sor e uma verdadeira guerra entre Francesco Molino (defensor do polegar em baixo do braço da guitarra) e Ferdinando Carulli (defensor da actuação do polegar na *tastiera* passando por baixo do mango), relativamente aos sistemas técnicos mais adequados para a guitarra. Esta discussão chegou a ser de domínio popular, tal como é caricaturado na litografia colorida “Discussão entre os *Carulistas* e os *Molinistas*”, de “*La Guitaromanie*”, obra do artista plástico, cantor e guitarrista Charles de Marescot.



Fig. V-40. Litografia colorida. “La Guitaromanie”. “Discussion entre les Carulistes et les Molinistes”. Charles de Marescot. Paris, 1850.

²⁹² Ibidem, pág. 31.

Dell'Ara manifesta-se sobre este assunto da seguinte maneira:

“Os pontos que hoje parecem mais divergentes entre as afirmações de Carulli e as de Molino são as diferentes nomenclaturas e indicações das Posições da mão esquerda na escala (Carulli restringe-as a cinco, enquanto que Molino marca uma para cada trasto) e o uso do polegar da mão esquerda para calcar as cordas (sustentado por Carulli e rejeitado por Molino). Tendo em conta ambos os pontos, o tempo tem dado razão a Molino. Estes foram motivos de disparidade de opiniões, que naquela época poderiam parecer substanciais, mas que hoje desapareceram filtrados pelo tempo. É necessário, finalmente, não esquecer o aspecto social dos dois personagens: Molino ligado ao mundo aristocrático, Carulli ao da burguesia liberal. Também estas razões poderão ter sido motivo de dissidência entre os seus seguidores.”²⁹³

12.3. Sor

Em relação às funções que pode cumprir o polegar esquerdo, Sor assinala:

“...e finalmente, utilizei o polegar como se usa no *piano-forte*, como um eixo sobre o qual a mão muda de posição, servindo-lhe de guia para voltar à posição que tinha abandonado.”²⁹⁴

Portanto, podemos observar que Sor usava a técnica do *traslado parcial*, segundo a terminologia adoptada por Carlevaro, como temos visto anteriormente.

12.4. Tortelier

Não tem havido aprofundamento do estudo da função do polegar esquerdo nos manuais guitarrísticos do século XX. Mas analisemos agora um interessante comentário

²⁹³ Dell'Ara, Mario. “*Francesco Molino. Opere Scelte per chitarra*”. Pág. 11. Bèrben. Ancona, 1993. “*I punti che oggi appaiono di maggior divergenza nelle asserzioni di Carulli e Molino sono la diversa nomenclatura e indicazione delle posizioni della mano sinistra sulla tastiera (Carulli le restringe a cinque, mentre Molino ne dà una per ogni tasto) e l'uso del pollice della mano sinistra nella diteggiatura (sostenuto da Carulli e osteggiato da Molino). Su entrambi i punti el tempo ha dato ragione a Molino. Ci furono certamente altri motivi di disparità d'opinioni, che all'epoca potevano sembrare sostanziali, mas che oggi sfumano filtrati dal tempo. Non bisogna infine dimenticare l'aspetto sociale rivestito dai due personaggi: Molino legato al mondo aristocratico, Carulli a quello della borghesia liberale. Anche in questo poteva esserci, per i loro seguaci, motivo di dissidio.*”

²⁹⁴ Sor, Fernando. Op.cit, pág. 15: “*[...] et finalement, en me servant du pouce comme on s'en sert sur le piano-forté, comme d'un pivot sur lequel toute la main change de position, et qui lui sert de guide pour retrouver celle qu'elle avait quitté.*”

feito no prefácio de um Método para violoncelo, do destacado violoncelista francês Paul Tortelier²⁹⁵ (1914-1990), relacionado com esta mesma questão:

“Há muitos elementos novos em *“How I Play, How I Teach”* (“Como toco, como ensino”), mas é suficiente mencionar aqui alguns dos mais característicos. Em primeiro lugar, a extrema importância dada a ambos os polegares e as regras a que eles estão sujeitos. Alguns exercícios originais estão dedicados a essas eminências pardas, cuja função secreta cumpre um papel essencial na técnica integral do violoncelo, uma função insuficientemente enfatizada até agora.” “...Finalmente, estão as seis posições para o cotovelo esquerdo, «o passe pianístico do polegar» e os sessenta e seis exercícios para o arco sobre um tema variado.

Embora revolucionário, «o passe pianístico do polegar» (assunto, o qual nenhum método do meu conhecimento, mencionou sequer.), é já praticado pelos nossos actuais alunos...”²⁹⁶

Como podemos ver, Tortelier afirma que a técnica da movimentação da mão esquerda usando como *base* o seu polegar, à semelhança do piano, é revolucionária na bagagem técnica violoncelística, no ano de 1973, no entanto Sor - guitarrista, mas igualmente bom conhecedor dos instrumentos de corda friccionada - já tinha feito essa observação no ano 1830, ou seja, 143 anos antes.

Sor não aprofundou nem desenvolveu esse recurso técnico de uma maneira pedagógica, coisa que Tortelier fez, defendendo que a Posição básica da mão é marcada pelo *anel* que formam os dedos polegar e 2 opostos, de modo idêntico ao de Sor, como veremos mais adiante. Neste sentido, Tortelier afirma:

“A posição básica do polegar é oposta ao segundo dedo com o qual forma um anel.

A sua função é aumentar a força no centro da mão, conjuntamente com o dedo 2, controlando a afinação e assistindo os dedos 3 e 4, menos desenvolvidos. Dever-se-ia colocar o polegar curvo,

²⁹⁵ Um dado curioso é que o pai de Tortelier tocava o violino e a mandolina, tal como o pai de Paganini.

²⁹⁶ Tortelier, Paul. *“How I Play, How I Teach”*. Pág. 9. Chester Music. Londres, 1973. *“There are many new elements in “How I Play, How I Teach”, but is sufficient here to mention some of the more characteristic. First of all, the extreme importance given to both thumbs and the rules to which they are subject. Some original exercises have been dedicated to these eminences grises which secretly play an essential role in the overall technique of cello playing, a role insufficiently emphasised until now [...] Finally, there are the six positions for the left elbow, the “pianistic passing of the thumb”, and the sixty-six bowing exercises on a varied theme. Although revolutionary, «the pianistic passing of the thumb» (which no method, to my knowledge, has so far mentioned) is already practiced by our present pupils [...]”*.

diagonalmente ao braço do instrumento, com o lado que fica para cima, perto da unha (ver foto 33), de maneira similar ao polegar direito...²⁹⁷



33 *Good position. Thumb bent and oblique to the neck. Perfect ring. Slightly arched wrist.*

Fig. V-41. Anel formado pelo polegar esquerdo e o dedo 2 no violoncelo.
Paul Tortelier. “How I Play, How I Teach”. Londres, 1973.

12.5. Aguado e Tortelier

Aguado, nos seus vários livros editados nunca se pronunciou sobre a colocação do polegar esquerdo de forma pormenorizada, só esclarecendo que devia permanecer perto duma linha longitudinal central e “*como al medio de la mano*”, mas, na última fase de sua vida e na obra póstuma - o “*Apéndice*” - muda alguns dos seus pontos de vista anteriores e dá alguns conselhos sobre a colocação do polegar, que é aparentemente bastante *bizarra*, comparada com a que é habitualmente considerada normal pelos guitarristas²⁹⁸.

²⁹⁷ Ibidem. “*The thumb’s basic position is opposite the second finger with which it form a ring. Its function is to reinforce the central power of the hand in conjunction with the 2nd finger controlling the intonation and assisting the less developed 3rd and 4th fingers. Using the top edge next to the nail the thumb should be placed bent, and oblique to the neck (see photo 33) similar to the position of the right-hand thumb [...]*”.

²⁹⁸ Esta colocação do polegar obriga a criar uma certa tensão na mão, o que o próprio Aguado reconheceu, e em consequência esta técnica em situações *normais* não tem seguidores nem utilidade na actualidade.

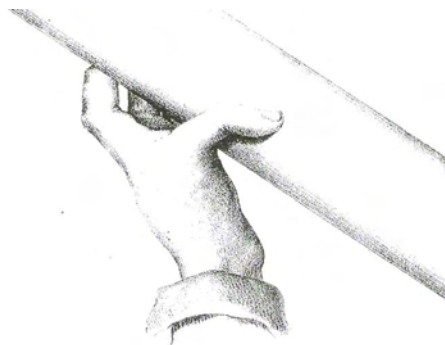


Fig. V-42. Colocação do polegar esquerdo. Dionisio Aguado.
“*Apéndice al Nuevo Método para guitarra*”, 1849.

Embora não coincida com Tortelier na formação do anel com o dedo 2, este guitarrista pedagogo descreve uma atitude do polegar idêntica e com a mesma finalidade: dar maior apoio aos dedos 3 e 4. Quanto a isso refere:

“...A última falange do polegar desta mão [esquerda], levando para cima o pulso, tem que estar sempre curvada de maneira a formar uma linha *quase* perpendicular ao braço do instrumento, devendo tocar o mesmo apenas com o corte da unha. Digo *quase*, porque convém que entre em contacto com o mastro pelo lado esquerdo do dedo. A colocação deste tem que ser uma pouco mais para baixo da linha *longitudinal* que medeia o mastro, e colocar-se-á praticamente em frente dos dedos 3 e 4. Desta forma serve de apoio a todos”²⁹⁹

Tortelier desenvolve um sistema novo e muito imaginativo para ensinar a colocação do polegar, o qual poderia perfeitamente ser adoptado pelos docentes de guitarra. Esta engenhosa ideia mostra a preocupação em transmitir a função do polegar e, ao mesmo tempo, revela a importância que este dedo tem, relativamente à técnica

Contudo, estudando seriamente o assunto, temos descoberto que tem boa aplicação nas *retro-extensões*, que achamos mais efectivas que as extensões e, de facto, dá apoio aos dedos indicados por Aguado para conseguir extensões mais abrangentes, como o refere numa nota de rodapé da pág. 11 da obra original. Por conseguinte, colocando o polegar esquerdo em frente ao dedo 3, podemos retro-estender o dedo 2, e enfrentando-o ao dedo 4, podemos retro-estender o dedo 3.

²⁹⁹ Aguado, Dionisio. “*Apéndice al Nuevo Método para Guitarra que en 1843 publicó Dionisio Aguado*”. Madrid, 1849. Pág. 11. Re-impresão Chanterelle, Heidelberg 1994. Pág. 173: “...*La última falange del dedo pulgar de esta mano, después de bien sacada la muñeca, ha de estar siempre (1) doblada de manera que forme una línea casi perpendicular al mango, debiendo rozar con este el corte de la uña: digo casi porque conviene que luda con el mango por el lado izquierdo del dedo. La colocacion de este ha de ser generalmente un poco mas debajo de la línea longitudinal que pasaria por en medio de lo largo del mango, y se colocará como enfrente de los dedos anular y pequeño: de este modo sirve de apoyo a todos.*”

violoncelística, e que, segundo acreditamos, também deve ter na formação dos guitarristas:

Exercise 2
Having sufficiently trained the thumb to move around easily and firmly on the string we can then make it accomplish the identical task, but this time silently under the neck. The aim is to replace the thumb in its basic position opposite the 2nd finger with which it forms a ring.

No. 2

o = thumb under the neck.

Sing the silent part for the thumb, in order to sense its action better. It is the silent counterpoint "played" by the thumb that matters.

Ex. V-25. "Silent playing". Paul Tortelier. "How I Play, How I Teach". Londres, 1973

Este sistema gráfico é uma importante ferramenta comunicativa e usa duas pautas. A superior indica a colocação dos dedos 1, 2, 3 e 4. A inferior indica a situação e os movimentos do polegar - mediante um símbolo específico -, em relação às notas que os restantes dedos calcam na escala. Tortelier chama de "*silent playing*" ("execução silenciosa") aos movimentos realizados pelo polegar durante a execução instrumental.

Se observarmos atentamente, perceberemos, sem dúvidas, a técnica usada neste *Ex. N° 2* (podemos realizar este exercício na terceira corda solta da guitarra, que é perfeitamente equivalente): toca-se o **sol** solto e, um instante depois, o polegar esquerdo coloca-se em frente à região do **sol #**. Quando chegar o momento, o dedo 1 calca o **sol#**, que é simultaneamente atacado pela mão direita (neste momento não haveria abertura angular) e, a seguir, o polegar desloca-se até ficar *por baixo* do **lá** (no segundo trasto) o que obriga o dedo 1 a esticar-se suavemente para não produzir tensão, mantendo o **sol#**, mas criando a abertura angular que permitirá ao dedo 2 situar-se sem esforço sobre o **lá** (ficando em frente ao polegar) e fazendo-o soar nesse mesmo momento com a mão direita.

Tortelier não fala da abertura angular. Contudo, é de supor que o seu uso está implícito no exemplo, para lograr uma realização correcta e racional do mesmo³⁰⁰.

³⁰⁰ Achamos útil referir que o comprimento de corda vibrante de um violoncelo é de, aproximadamente, 690 mm.

12.6. Aspectos Anatômicos, Fisiológicos e Biomecânicos

Os dados que temos exposto no quadro comparativo sobre a colocação do polegar esquerdo ao longo da história da guitarra, extraídos de diversos tratados e métodos, reflectem uma série de conclusões de base empírica, atendendo a que os seus autores eram executantes de guitarra e também, geralmente, docentes. O único autor que disse basear-se em razões anatómicas para a sua escolha, e que desafiou outros guitarristas a fazerem o mesmo, foi Fernando Sor:

“Alguém que examine as ramificações dos nervos do braço e a disposição dos ossos da mão, encontrará a causa da debilidade e da limitação dos movimentos do dedo anular, assim como **os motivos que tenho para manter sempre o polegar da mão esquerda em frente do dedo 2.**”³⁰¹

Sor, curiosamente, fala de “nervos”³⁰² e de “ossos da mão”, mas omite, ou não menciona, elementos anatómicos importantíssimos tais como músculos³⁰³ e tendões, cujo estudo é fundamental para perceber a fisiologia das extremidades superiores. Além disso, não explica directamente os motivos da sua opção, oferecendo ao leitor pouca luz sobre o assunto.

Nos inclinamos a pensar que Sor não conhecia exactamente a razão anatómica ou fisiológica na qual se poderia basear a sua escolha, mas pensava, provavelmente, que existiria algum motivo válido cientificamente demonstrável. Quando este autor trata, no

³⁰¹ Sor, Fernando. Op. Cit. Pág. 80. “*Que l’on examine la ramification des nerfs du bras et la disposition des os de la main, et on trouvera la cause de la faiblesse et du peu de jeu du doigt annulaire, ainsi que le motif que j’ai pour tenir toujours le pouce de la main gauche en face du médus.*”

³⁰² Existem dois tipos de nervos: os eferentes e os aferentes. Os eferentes enviam sinais estimulantes (impulsos nervosos) do sistema nervoso central para os músculos e outros órgãos. Estes sinais provocam os movimentos que realizamos. Os aferentes transmitem sinais sensoriais para o sistema nervoso central. Estes sinais são responsáveis das diferentes sensações que experimentamos.

³⁰³ Os músculos são os tecidos responsáveis pelos movimentos humanos e funcionam pela contracção e extensão das suas fibras. A contracção muscular ocorre com a saída de um impulso eléctrico do sistema nervoso central que é conduzido ao músculo através de um nervo. Estes possuem a capacidade de contrair-se e de relaxar-se, e, consequentemente, de transmitir movimentos aos ossos sobre os quais se inserem. A propriedade do tecido muscular de se contrair chama-se de contractilidade e a propriedade de poder ser distendido recebe o nome de elasticidade. Os músculos estriados são os responsáveis pelos movimentos voluntários e são chamados desta forma porque apresentam estrias nas suas fibras. Os músculos inserem-se nos ossos graças a uma espécie de cordões fibrosos denominados tendões, aos que estão ligados.

seu Método, da digitação da mão direita, faz um comentário no qual podemos apoiar-nos para isso:

“Eu sei a razão; mas, em vez de ostentar os poucos conhecimentos que possa ter de anatomia, remeto-me ao julgamento dos anatomistas sobre a minha asserção³⁰⁴ [...]”

Neste ponto, será interessante rever as diferentes opiniões emitidas sobre a colocação habitual do polegar esquerdo, num lapso de cerca de 170 anos, por músicos que tocaram guitarras com características organológicas semelhantes.

12.6.1 Revisão histórica do uso do polegar esquerdo.

- Polegar em frente do dedo 1:

Como foi visto, vários guitarristas defendem a colocação do polegar esquerdo formando um anel com o dedo 1, tais como Moretti, Carulli, Molino, Carcassi e Pujol, entre outros.

Sor, Duncan e Gilardino são da opinião de que o polegar pode estar em frente do dedo 1 durante a realização das barras.

- Polegar em frente do dedo 2:

Aguado, Damas, Duncan e Gilardino concordam neste ponto com Sor, embora devamos ressaltar que Aguado e Damas propõem (na realidade) a colocação do polegar em frente da parte média da palma: como o dedo 2 tem uma situação central na palma da mão, consideramos que a ideia é muito próxima.

Também o violoncelista Tortelier partilha da escolha de Sor, considerando o uso habitual de um anel formado pelo polegar esquerdo e o dedo 2. Tortellier apoia-se também no conhecimento empírico, tal como os guitarristas nomeados no quadro comparativo mencionado.

³⁰⁴ Ibidem. Págs. 54 e 55. “*J’en sais la raison; mais au lieu de faire parade du peu de connaissances que je puis avoir en anatomie, je m’en rapporte au jugement des anatomistes sur mon assertion [...]*”

- Polegar em frente do dedo 3 ou 4:

Aguado considera que, nas grandes extensões, o polegar pode ficar em frente dos dedos 3 e 4 para dar apoio aos mesmos e assim aumentar a distância abrangida pelos dedos 1 e 4 em sentido longitudinal, deduzimos que mediante a retro-extensão dos dedos 1, 2 e inclusive 3.

- Polegar livre / polegar variável:

Carlevaro afirma que a colocação do polegar esquerdo deve ser livre, adaptando-se às necessidades dos restantes dedos. Gilardino sustenta que a colocação do polegar deve ser variável, segundo o tamanho da mão do executante.

Nós partilhamos destas duas últimas opiniões, mas são pouco específicas e, por isso, acabam por não esclarecer muito a questão.

12.6.2 Liberdade de movimentos do polegar esquerdo.

Com o objectivo de dar maior clareza a este assunto, deveríamos considerar vários aspectos:

- Para facilitar a acção dos dedos, o polegar não deve permanecer fixo como uma âncora (ideia já presente nos métodos de Merchi e Carulli), apesar da mão não mudar de Posição, já que uma mudança de apresentação (transversal/diagonal/longitudinal) ou uma concentração da actividade dos dedos numa determinada zona do mastro, visto no sentido transversal (mais perto da 6ª ou da 1ª corda), pode alterar as necessidades da mão e dos dedos.

Uma mudança de apresentação - realizada graças a abdução³⁰⁵ e rotação do ombro³⁰⁶ - provoca uma variação do ângulo que forma o polegar em relação às coordenadas longitudinais e transversais definidas pelo braço do instrumento, cumprindo uma função de *eixo*.

³⁰⁵ Os termos técnicos anatómicos são explicitados no Anexo IV.

³⁰⁶ Realizada mediante os músculos Deltóide Médio, Supra-espinhoso e Rotadores do ombro. É importante também ter em consideração que existem músculos Agonistas e Antagonistas, ou seja, músculos que realizam um determinado movimento e músculos que realizam o movimento oposto. Para que um músculo Agonista actue correctamente ao mesmo tempo o músculo Antagonista deverá relaxar-se.

A deslocação do extremo do polegar esquerdo, por baixo do mastro, de forma a ficar em frente da zona onde actue a maior parte dos dedos sobre as cordas, pode aumentar a eficácia dos mesmos³⁰⁷, como é do conhecimento comum dos guitarristas.

- Em apresentação longitudinal, as necessidades dos dedos - das que fala Carlevaro - estão especialmente condicionadas pela abertura angular e pelas extensões, pela sua vez dependentes das variáveis antropométricas dos guitarristas (Gilardino) e da diversidade organológica das guitarras.

Por conseguinte, a presumível liberdade de colocação do polegar esquerdo é, na realidade, uma liberdade condicional ou condicionada.

Aguado e Damas defendiam a colocação do polegar no centro da palma, mas sem a ligar com a abertura angular ou com as extensões. Sor justificava a colocação do polegar em frente do dedo 2 - ou seja, em direcção ao centro da palma da mão - mediante supostas razões anatómicas, que não especificou, como referimos anteriormente.

Na nossa opinião, a situação do polegar esquerdo na parte convexa do mastro, cumprindo uma função de oposição em relação aos restantes dedos colocados na escala, está estreitamente ligada à abertura angular e às extensões (incluindo a retro-extensão). Consideramos que, à medida que ambos os factores se tornam maiores, o polegar deveria tender a aproximar-se do centro da palma da mão.

Não conhecemos nenhum tratadista que, até agora, tenha investigado a ligação entre a abertura angular, as extensões e a colocação do polegar esquerdo, nem do ponto de vista técnico, nem biomecânico. Por tal motivo, achamos importante expor, a seguir, as principais razões anatómicas e fisiológicas em que baseamos as nossas opções no que respeita à colocação do polegar esquerdo, especialmente considerando as observações realizadas pelo médico francês Raoul Tubiana, sobre os problemas físicos mais frequentes entre os músicos executantes:

³⁰⁷ O movimento, na direcção da 6ª corda, será realizado pelo braço, flexionando o ombro, actuando os músculos Deltóide anterior e Peitoral maior, auxiliados pelos músculos Depressores da escápula, trapézio, Peitoral menor e Subclávio, auxiliados pelos músculos depressores da escápula: Trapézio, Peitoral menor e Subclávio. Na direcção da 1ª corda, estende-se o ombro, actuando os músculos Grande dorsal e Redondo maior.

“[...] torna-se necessário que executantes e especialmente professores de música tenham um conhecimento básico de anatomia e fisiologia, disciplinas raramente ministradas em Conservatórios. Aqueles deveriam conhecer o mecanismo normal dos movimentos para evitar a realização de movimentos não fisiológicos.”³⁰⁸

12.6.3 Localização e movimentos do polegar esquerdo. Interação com os restantes dedos. Anatomia e fisiologia.

Aproximar-nos-emos, do ponto de vista guitarrístico, aos principais elementos anatomo-fisiológicos relacionados com o tema técnico-mecânico que agora abordamos, mas devemos ter sempre presente que todos os movimentos que realizamos durante a execução são muito complexos e que a constituição anatómica de cada pessoa é única, possuindo características fisiológicas e biomecânicas singulares, seguramente irrepetíveis.

Como temos dito, concordamos com Carlevaro em que a colocação do polegar esquerdo na parte convexa do mastro durante a execução deve ser livre (embora condicionalmente), e com Gilardino em que deve ser variável, adaptando-se convenientemente às diferentes circunstâncias, mas queremos definir algumas das variáveis e os músculos implicados:

- Quando não existe abertura angular (sem considerar quais as situações que propiciam esta ausência de A.A.), não é necessário fazer nenhum esforço para abduzir³⁰⁹ os dedos e, neste caso, o polegar esquerdo pode formar, comodamente, um anel junto com o dedo 1 flexionado. Nesta situação, o dedo 1 actua graças aos músculos flexor superficial e flexor profundo dos dedos, assistidos pelo lumbrical e o interósseo desse dedo, enquanto o polegar realiza uma força no sentido oposto mediante a

³⁰⁸ Tubiana, Raoul. “Foreward”, em Winspur, Ian e Wynn Parry, Cristopher. *“The Musicians’s Hand. A Clinical Guide”*. Martin Dunitz. Londres, 1998 (Tubiana é um respeitado especialista em cirurgia da mão e doenças dos músicos). “[...] it seems necessary that performing artists and especially music teachers should have a basic knowledge of anatomy and physiology, subjects poorly covered in conservatories. They should learn the normal mechanism of movements in order to become aware of non-physiological movements.”

³⁰⁹ No Anexo IV, pode encontrar-se uma série de imagens ilustrativas sobre os termos técnicos de Anatomia utilizados.

participação principal do seu músculo flexor longo, auxiliado, eventualmente, pelo abdutor curto e o oponente do polegar³¹⁰.

A seguir apresentamos algumas imagens ilustrativas da situação dos músculos nomeados.

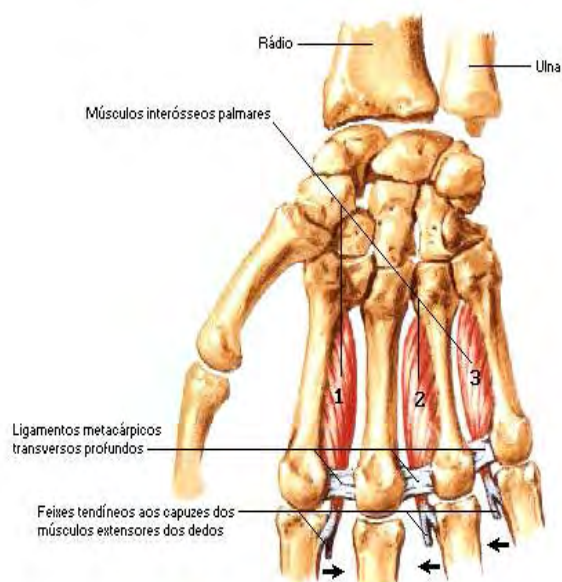


Fig. V-43. Músculos interósseos palmares. Netter, Frank H.. “Atlas de Anatomia Humana”. 2ª Ed. Artmed, 2000. Porto Alegre.

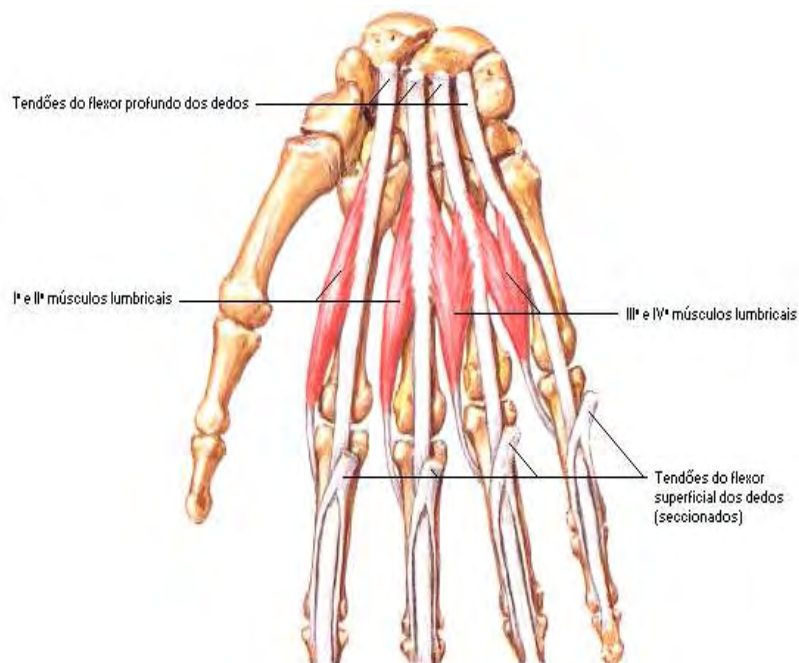


Fig. V-44. Músculos lumbricais. Netter, Frank H.. “Atlas de Anatomia Humana”. 2ª Ed. Artmed, 2000. Porto Alegre.

³¹⁰ Esses músculos estão localizados na zona tenar da mão. Os músculos intrínsecos estão localizados na mão, os extrínsecos, no braço.

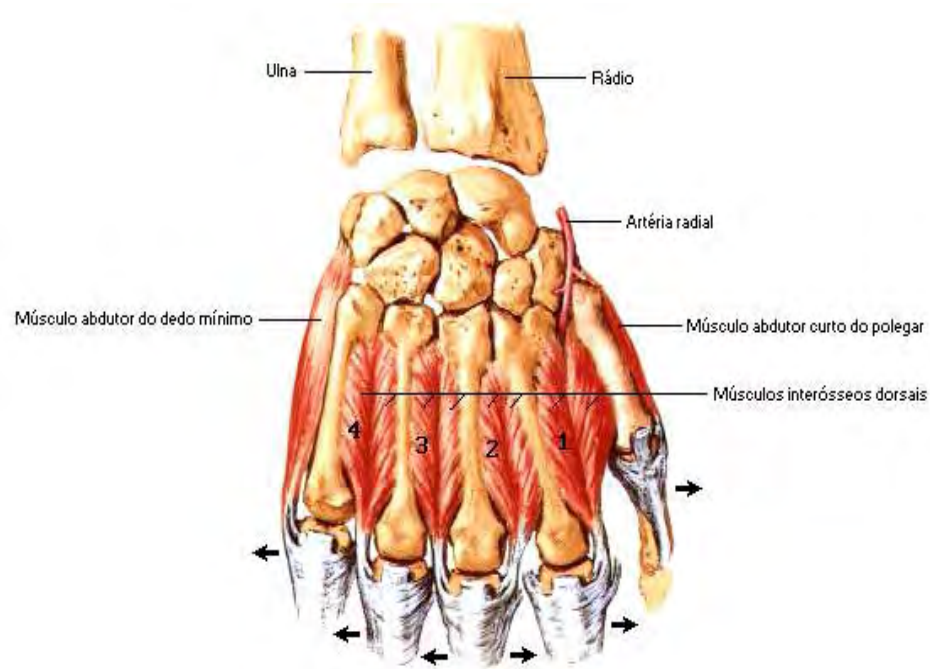


Fig. V-45. Músculos interósseos dorsais. Netter, Frank H.. “Atlas de Anatomia Humana”. 2ª Ed. Artmed, 2000. Porto Alegre.

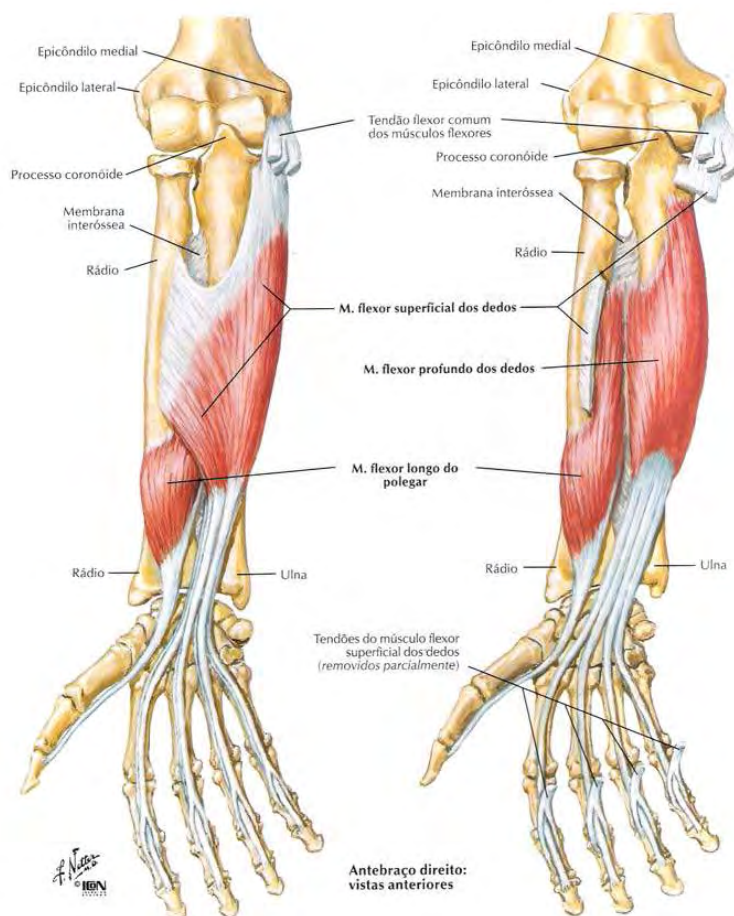


Fig. V- 46. Músculos flexores dos dedos. Netter, Frank H.. Atlas Interactivo de Anatomia Humana”. Edição 3.03. Icon/Artmed. Porto Alegre, 2003.

Quando se torna necessário comprimir o mastro com maior força, a pressão realizada pelos dedos é aumentada pelo adutor do polegar e o flexor curto do polegar.

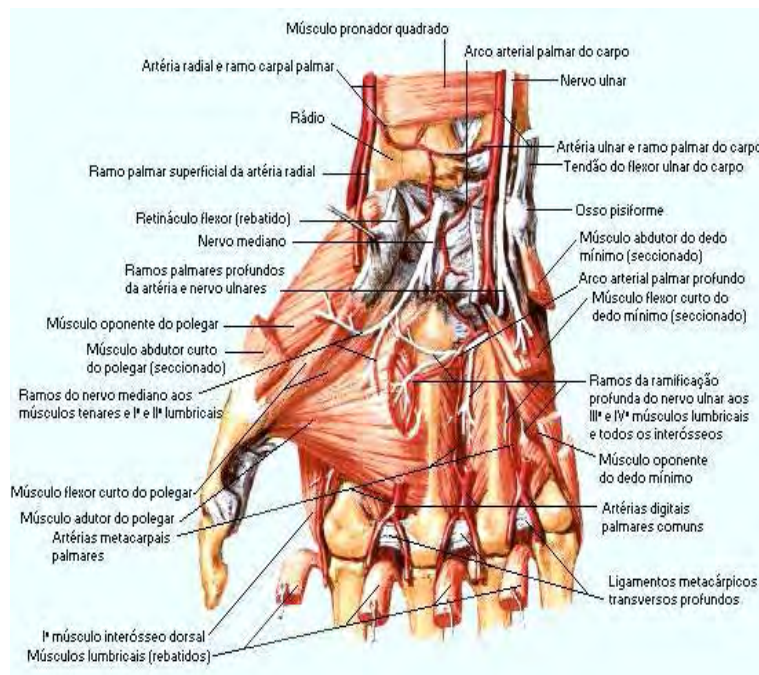


Fig. V-47. Músculos intrínsecos do polegar e do dedo 4. Netter, Frank H.. “Atlas de Anatomia Humana”. 2ª Ed. Artmed, 2000. Porto Alegre.

Por vezes, também o braço deve colaborar com todos esses músculos para que o dedo 1- com as suas articulações fixadas - calque adequadamente a corda. Este dedo pode aplicar uma força em direcção à escala, que tem a sua origem na extensão do ombro - levando o braço para atrás da corpo -, gerada mediante a acção principal dos músculos Grande dorsal e Redondo maior.



Fig. V-48. Músculos do ombro e do braço. Netter, Frank H.. “Atlas de Anatomia Humana”. 2ª Ed. Artmed, 2000. Porto Alegre.

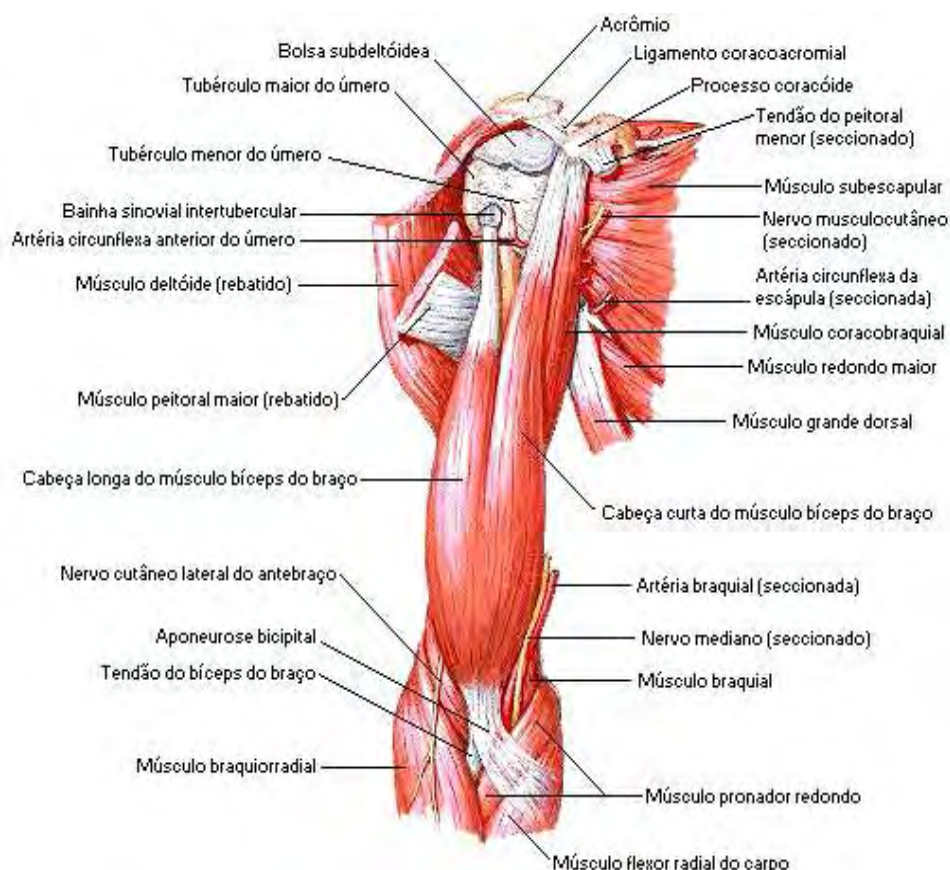


Fig. V-49. Músculos do ombro, do braço e do antebraço. Netter, Frank H.. “Atlas de Anatomia Humana”. 2ª Ed. Artmed, 2000. Porto Alegre.

Dependendo da força a aplicar - necessária para obter resultados satisfatórios nos diferentes momentos e situações -, a acção de colocar os dedos no diapasão pode ser realizada mediante diferentes recursos biomecânicos: a pinça, a preensão normal e a preensão/gancho, que descrevemos a seguir.

- Pinça: a acção de agarrar um objecto entre o polegar e o indicador é denominada pinça pela anatomofisiologia³¹¹. A pinça é um recurso de precisão da mão e não é adequada à aplicação de muita força.³¹² As pinças também podem ser realizadas pelo polegar junto com outros dedos, além do 1. A sua realização é possível graças ao complexo mecanismo da oposição, que permite que a falange distal do polegar possa entrar em contacto com as falangetas dos restantes dedos. Segundo o estudo realizado

³¹¹ Todos os conceitos que expomos sobre Anatomia e Fisiologia Humana têm sido apoiados, principalmente, no livro de Williams, Peter (et al.). “Gray’s Anatomy”, 37ª edição. Churchill Livingstone. Londres, 1989 e em Gray Seiler III John. “Essentials of Hand Surgery”. American Society for Surgery of the Hand. Lippincott William & Wilkins. Filadélfia, 2002.

³¹² É fácil de perceber esta característica se imaginarmos que devemos pendurarmos numa barra de ginástica por meio deste recurso biomecânico (chamado em inglês *precision grip*). Dificilmente suportaria o peso do nosso corpo.

pelo investigador brasileiro José Furlani, relativamente aos músculos actuates nesta função da mão, “ [...] Verificou-se predominância absoluta da musculatura extrínseca nos movimentos de preensão leve com a ponta dos dedos nos movimentos delicados de pinça, mas, com os dedos indicador e polegar estendidos, predominou a musculatura intrínseca [...]”³¹³

A nível ósseo e articular, todos os movimentos do polegar: flexão, extensão, abdução, adução e oposição, são possíveis graças a um pequeno osso do pulso denominado trapézio e à articulação carpometacárpica do polegar, em forma de *sela* - situada entre o trapézio e a primeira base metacarpal -, que goza de grande mobilidade devido às suas faces articulares extensas e a sua topologia.

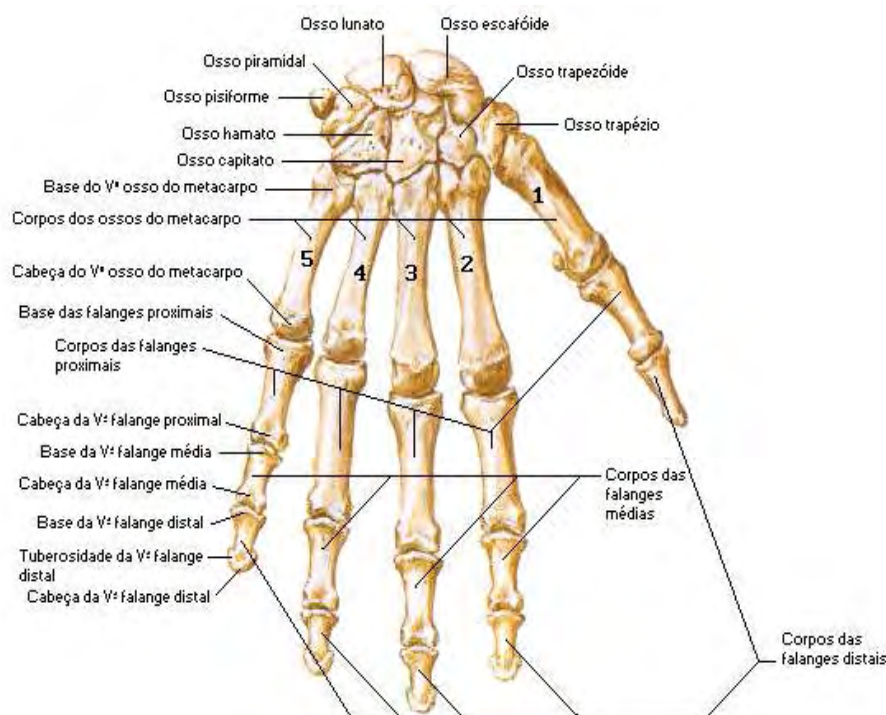


Fig. V-50. Ossos da mão e do carpo. Netter, Frank H.. “Atlas de Anatomia Humana”. 2ª Ed. Artmed, 2000. Porto Alegre.

- Preensão: se quisermos que a mão desenvolva uma potência maior deveremos utilizar o recurso biomecânico da preensão. A acção de fechar o punho aproxima o

³¹³ Furlani, José. Revista Brasileira de Ciências Morfológicas. Nº 2. Pág. 25. Julho - Dezembro, São Paulo, 1985. “Pinça polegar-indicador: análise eletromiográfica de sua musculatura intrínseca e extrínseca / Thumb-index finger grip: electromyographic study of their intrinsic and extrinsic muscular groups”.

polegar do centro da mão, perto do dedo 2³¹⁴. Durante a preensão entram em funcionamento todos os músculos que actuam na mão, os intrínsecos do polegar: flexor curto, abductor curto e oponente do polegar, e os extrínsecos, localizados no braço: flexor longo e abductor longo do polegar, além de todos os flexores dos restantes dedos, lumbricais e interósseos da mão. Tal como revelaram os resultados da investigação realizada por Forlani, que referimos anteriormente:

“ [...] nos movimentos de preensão forte, registou-se actividade electromiográfica acentuada de ambos os grupos musculares [...]”³¹⁵.

- Preensão/gancho: uma variante da preensão simples é um elemento biomecânico descrito em “*Grays's Anatomy*” como “*hook grip*”, cujo nome traduzimos para português como preensão/gancho. É o recurso utilizado para agarrar a pega de uma pasta ou para pendurar-se de uma barra.

Na preensão/gancho o polegar pode ou não estar envolvido. Na técnica da guitarra, o recurso da preensão/gancho, sem envolvimento do polegar, durante a execução, é alternado com o da pinça e da preensão, para aproximar os dedos flexionados à escala. Isto acontece porquanto o polegar separa-se da parte posterior do mastro com bastante frequência. Nesse momento, actuarão apenas os músculos que estendem e retraem o ombro - se não tivermos em conta os músculos que mantêm flexionados e, eventualmente, abduzidos os restantes dedos -, já que o polegar não participará em absoluto dessa acção.

Além da vantagem de colocar o polegar em frente do dedo 2, por uma questão de vigor da mão, quando devem ser utilizados todos os dedos simultaneamente (na preensão simples), existe mais uma razão importante:

- A abertura angular entre os dedos da mão esquerda, pode realizar-se com maior facilidade quando o P.E. se situa em frente do dedo 2, porque o dedo 1 fica livre para se estender na direcção da pestana. Esta extensão é realizada graças ao seu músculo

³¹⁴ Recorremos também a imagem sugerida anteriormente (pendurar-nos numa barra), para dar uma ideia da eficácia da preensão (em inglês, *power grip*).

³¹⁵ Furlani, José. Op. cit.

extensor próprio³¹⁶, afastando a sua falangeta da falange distal do dedo 2, por meio do mecanismo da retro-extensão. A referida acção, somada à abdução simultânea dos dedos - realizada pelos músculos interósseos e lumbricais -, aumenta notoriamente a possibilidade de afastar os extremos dos dedos 1 e 4, para calcar as cordas abrangendo uma superfície maior. Desta forma, com o ombro quase totalmente aduzido, os dedos de uma mão média podem abarcar num instrumento regular, de maneira bastante confortável os trastos I – IV.

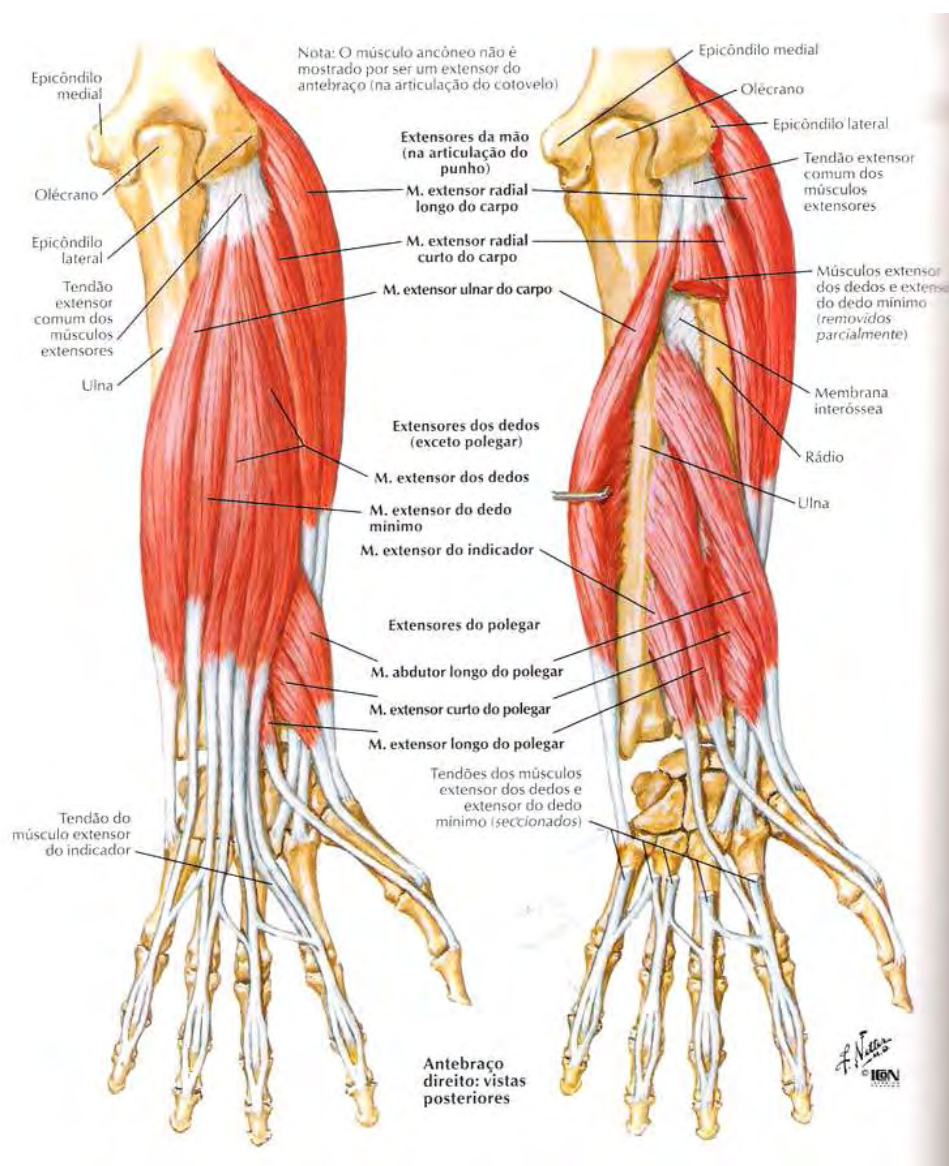


Fig. V- 51. Músculos extensores dos dedos. Netter, Frank H.. “Atlas Interactivo de Anatomia Humana”. Edição 3.03. Icon/Artmed. Porto Alegre, 2003.

³¹⁶ Pelo facto de possuir um extensor próprio, o dedo 1 goza de maior independência, quando comparado com os restantes dedos, que partilham de um músculo extensor comum.

Realizando uma extensão podem ser abarcados cinco ou, excepcionalmente, mais trastos. Para isso é necessário realizar uma supinação pronunciada da mão esquerda³¹⁷ e aduzir o braço - aproximando o cotovelo flexionado³¹⁸ ao corpo -, flexionando o ombro simultaneamente, para que a linha virtual que vai da do extremo da falangeta do dedo 1 até à do dedo 4 coincida com a linha que representa cada uma das cordas da guitarra.

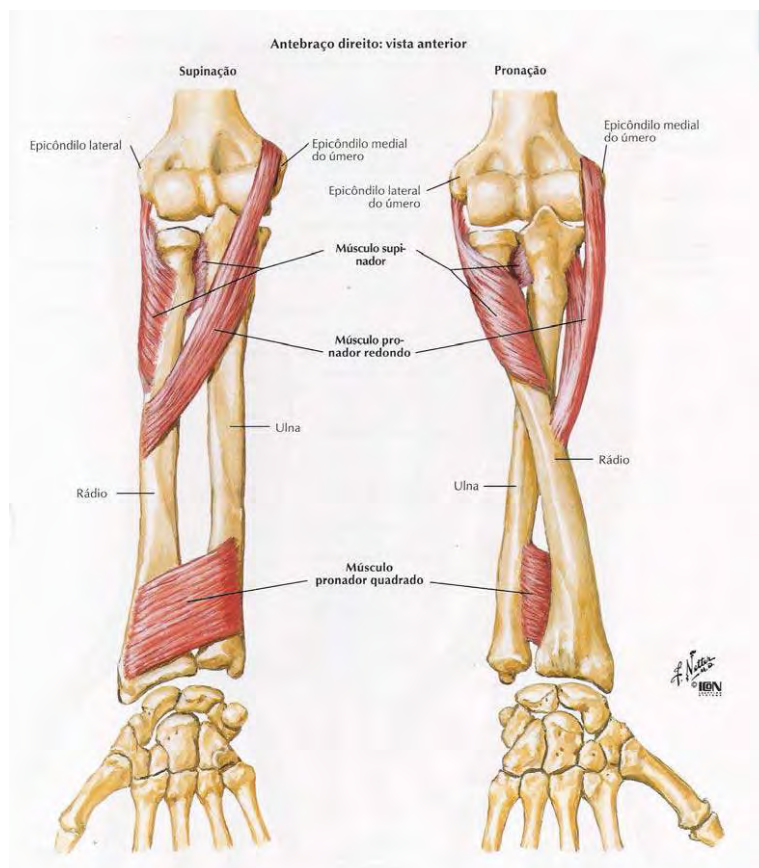


Fig. V- 52. Pronação/Supinação. Netter, Frank H.. “Atlas Interactivo de Anatomia Humana”. Edição 3.03. Icon/Artmed. Porto Alegre, 2003.

Se, caso contrário, durante uma situação técnica que necessite de uma abertura angular importante, colocarmos o polegar esquerdo em frente do dedo 1, no poderemos recorrer à já referida função do músculo extensor deste dedo, para auxiliar a realização dessa abertura. Assim, só podemos contar com a abdução extrema dos dedos flectidos. Nesta acção, serão utilizados os seus músculos lumbricais e interósseos, além do abdutor próprio do mínimo (dedo 4). Estes músculos serão forçados, especialmente

³¹⁷ Realizada mediante os músculos bíceps braquial, supinador e abdutor longo do polegar.

³¹⁸ A articulação do cotovelo em todo momento estará flexionada, graças a acção dos músculos: Bíceps, Braquial, Braquio-radial, com o auxílio do Pronador redondo, aproximando o antebraço do braço.

porque a abdução dos dedos será realizada simultaneamente à flexão dos mesmos³¹⁹. Isto provocará, inevitavelmente, uma maior tensão muscular, inclusive utilizando uma postura *violinística* dos dedos (explicitada no Glossário).

Na opinião de Sor, Duncan e Gilardino, para aplicar barras é necessário o apoio que oferece o polegar esquerdo em frente ao dedo 1, ficando ambos os dedos estendidos transversalmente. Neste caso, será utilizada, principalmente, a sua musculatura intrínseca, segundo a investigação de Furlani, citada anteriormente. Normalmente, a força realizada pelo braço, graças a extensão do ombro esquerdo³²⁰, colabora com a que é desenvolvida pelos dedos.

Como já temos dito, ter o polegar em frente ao dedo 1 limita a abertura angular. Por conseguinte, durante a realização de uma barra não poderemos usufruir da vantagem, explicada nos parágrafos anteriores, de retro-estender o dedo 1, para conseguir uma maior abrangência dos dedos.

Em geral, é profiláctico procurar frequentemente momentos de relaxamento para repouso do polegar. Nesses momentos, o trabalho de manter a pressão dos dedos sobre a escala será, principalmente, dos músculos extensores do ombro, que *puxarão* o mastro em direcção ao plano coronal do executante (preensão/gancho)³²¹. Esta acção teria como resposta, naturalmente, um deslocamento do segmento oposto da guitarra, na direcção contrária à que é exercida a força. Mas isto só acontecerá se não tivermos a precaução de a compensar com uma força idêntica, aplicada pelo braço direito. Esta compensação de forças é especialmente importante no caso das barras, quando se torna necessária a preensão/gancho para colaborar com a força da pinça formada pelo polegar esquerdo e o dedo 1.

³¹⁹ Os movimentos de abdução e adução são livres quando as articulações metacarpo-falângicas estão estendidas, porquanto os ligamentos estão frouxos. Quando estas articulações flexionam-se, os dedos automaticamente aduzem-se, e a amplitude da abdução toma-se extremamente limitada ou está ausente, por causa dos ligamentos estarem mais apertados. A tendência natural é abduzir os dedos à medida que eles se estendem. Se a mão for fechada e aberta em sucessão rápida, este padrão torna-se óbvio: os dedos abduzem quando se estendem e aduzem quando flexionam. Em movimentos mais lentos é mais fácil manter os dedos aduzidos à medida que eles se estendem.

³²⁰ Realizada mediante os músculos Grande dorsal e Redondo maior.

³²¹ Os dedos não se manterão lá só pelo “*peso do braço*” - tal como se pode ler em algumas publicações -, visto que gravidade tende a levar o braço em direcção ao chão e, durante a execução, os músculos deverão realizar permanentemente um esforço em contra dessa força natural, além dos outros esforços necessários especialmente para a execução.

12.6.4 Ergonomia adaptativa do polegar esquerdo.

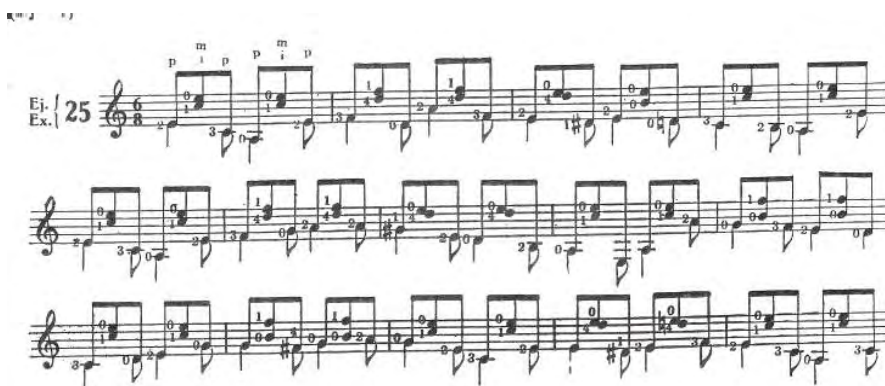
A Ergonomia é uma disciplina científica que trata das interações entre seres humanos e outros elementos de um sistema. Esta gerou a profissão que aplica teoria, princípios, dados e métodos para otimizar o bem-estar humano e o desempenho geral de um sistema. Esta disciplina compreende diferentes domínios de especialização, mas, no contexto ligado à acção do polegar esquerdo dentro de um Sistema Posicional, a especialidade que mais nos interessa é a Ergonomia Física de Adaptação ou Correção.

A Ergonomia Física de Adaptação procura especialmente adaptar as posturas corporais dos utilizadores à manipulação de instrumentos ou sistemas existentes e à aplicação de força sobre os mesmos, com o objectivo de evitar doenças relacionadas com lesões músculo-esqueléticas, tal como as Lesões por Esforços Repetitivos (L.E.R.) e as Lesões por Traumas Cumulativos (L.T.C.).

Neste aspecto, a Ergonomia Física considera os músicos executantes um grupo de risco, porque a sua actividade está ligada, basicamente, à realização de movimentos repetitivos, não isentos de um certo grau de esforço. Este grupo deve lidar com um objecto (no nosso caso, a guitarra) cujo uso requer a aprendizagem de uma técnica adaptativa às características construtivas do instrumento musical tradicional. O objectivo é evitar, a longo prazo, doenças derivadas dos movimentos repetitivos ligados à execução, cuja sua repercussão física dependerá de um imenso número de variáveis.

Na Ergonomia Física, é normal realizar uma Análise do Trabalho (que, no caso dos músicos executantes, poderia ser chamada de Análise Técnica). Esta centra-se no estudo dos mecanismos necessários para desenvolver uma determinada actividade. A partir dessa Análise, são avaliados os elementos a ter em consideração e os resultados obtidos utilizam-se para otimizar o desempenho da actividade estudada.

A seguir, realizaremos, como exemplo, uma Análise Ergonómica do Trabalho do compasso 11, do “Exercício 25” de Pujol, que já vimos anteriormente, quando falámos da Abertura Angular.



Ex. V-26. Ergonomia adaptativa do polegar esquerdo.

“Exercício 25”. Emilio Pujol. “Escuela Razonada de la Guitarra II”. 1952

Se seguíssemos as recomendações de Emilio Pujol, que aparecem na sua “Escuela Razonada de la Guitarra II, onde está integrado o exercício que agora analisamos, o polegar deveria realizar uma pinça com o dedo 1 durante a execução, inclusive no compasso 11, momento em que se deve colocar o dedo 4 no quarto trasto, na 4ª corda, para calcar o **fá#**. Nesse momento, a pressão realizada pela referida pinça deveria ser reforçada, para servir de *âncora* à abdução forçada dos dedos (por causa da sua flexão simultânea) e à extensão do 4.

O resultado da Análise revela que, quando os dedos são dispostos desta maneira, apenas são usados os músculos que actuam directamente sobre a mão³²², sem a intervenção dos músculos mais potentes que movem o braço e o ombro. Consequentemente, são sobrecarregados os músculos intrínsecos e extrínsecos³²³ da mão esquerda.

Para melhorar esta situação, do ponto de vista da Ergonomia Adaptativa (que, no universo guitarrístico, especificamente, seria uma correcção da técnica da mão esquerda), o polegar deve formar um anel com o dedo 2, em vez de permanecer em frente do dedo 1, no momento de se situar o dedo 4 no **fá#**, supinando a mão, além de aduzir e rotar o ombro. Esta acção facilitará a colocação do dedo 4, aliviando a tensão

³²² O leitor pode consultar no Anexo IV algumas imagens relativas à anatomia e a fisiologia da mão humana.

³²³ Extrínseco, significa que cumpre uma função nos movimentos do polegar, mas encontra-se no braço. Intrínseco, que se encontram na região tenar, na base do dedo. ³²³ Que era a escolha habitual na técnica da guitarra barroca.

³²³ O leitor pode consultar no Anexo IV algumas imagens relativas à anatomia e a fisiologia da mão humana.

³²³ Extrínseco, neste caso, é um músculo que cumpre uma função nos movimentos do polegar, mas encontra-se no braço. Intrínseco, significa que o músculo se encontra na região tenar, na base do polegar.

dos músculos dos dedos e da mão, passando parte da mesma aos músculos do braço. Recorrendo à Ergonomia Correctiva, após a realização de Análises de Trabalho deste género, alguns indivíduos poderão prevenir potenciais problemas físicos, derivados de sobrecarregar alguns dos elementos anatómicos implicados no trabalho analisado.

Tendo em consideração o exposto no parágrafo anterior, é interessante observar que, na técnica actual da guitarra clássica, existe um recurso necessário mas pouco fisiológico, derivado da postura adoptada para tocar o instrumento³²⁴, que, sem dúvida, tem influência na colocação e nos movimentos do polegar esquerdo. Frequentemente, na apresentação longitudinal dos dedos, torna-se necessário que o antebraço coloque a palma da mão em supinação extrema, apesar de se criarem as melhores condições para situar os dedos sobre o diapasão. No entanto, o antebraço encontra-se em estado fisiológico quando coloca a palma da mão entre a pronação e a supinação extrema, ou seja, em apresentação diagonal.

James Tyler³²⁵ afirma que um executante actual de guitarra clássica que toque a guitarra barroca *descobrirá* logo que, na época deste instrumento histórico, este problema (supinação extrema) praticamente não existia, já que o seu repertório a solo era predominantemente melódico. Por conseguinte, as suas características de execução estavam mais próximas das de um instrumento de arco do que às da guitarra actual. O violoncelo, por exemplo, é um instrumento que possui um comprimento de corda vibrante de cerca de 690 mm., e é maior do que o comprimento de corda *standard* da guitarra moderna (650 mm.). No entanto, graças à postura que foi adoptada para a execução do violoncelo (com o instrumento colocado entre as pernas e elevado do chão pelo espigão) e, pelo facto de este ser um instrumento principalmente melódico, a mão pode encontrar-se, quase sempre, num estado fisiológico³²⁶.

Existe concordância entre as referidas afirmações de Tyler e as conclusões tiradas por Craig Russell³²⁷, a partir dos estudos que tem realizado sobre a digitação

³²⁴ Na medicina, a Postura Fisiológica é a que permite o funcionamento óptimo, e o máximo rendimento, de uma determinada articulação, ou série de articulações.

³²⁵ Tyler, James. Op. cit. Pág. 8.

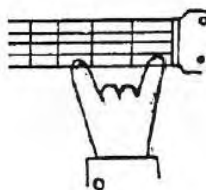
³²⁶ Alguns guitarristas, tais como o inglês Paul Galbraith, têm apreciado a vantagem desta postura e adoptado a mesma à colocação da guitarra, realizado ligeiras modificações no corpo do instrumento.

³²⁷ Russell, Craig. Tese de Doutoramento. “*Santiago de Murcia; Spanish Theorist and Guitarist of the Early Eighteenth Century*”. University of North Carolina at Chapel Hill, 1981. Vol. 2. Pág. xi-xii

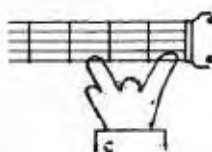
original das obras de Santiago de Múrcia. As digitações deste autor revelam que preferia uma colocação da mão esquerda em postura fisiológica (entre pronação e supinação), privilegiando os saltos e evitando a abertura angular, assim como as extensões dos dedos, tal como veremos nos seguintes fragmentos, extraídos do trabalho de investigação de Russell.

An examination of the fingerings themselves reveals two fundamental guiding principles: 1) the comfort of the hand takes precedence over voice-leading concerns and the smooth connection of contrapuntal voices; and 2) fingerings are sometimes selected to produce distinctive and specific sonorities.

The first principle manifests itself in several ways. The span between three frets is fingered very often using the index and little fingers:

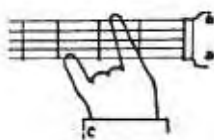


The ring finger could have been used, but it would necessitate a slightly greater extension of the hand:



xii

Murcia also habitually fingers stretches between different strings so that the hand does not have to extend:



not



Extra extension is avoided, even when the use of other fingers would have facilitated the connection of the voices:

Fig. V-53. Estilo de digitar de S. de Murcia. Craig Russel. *"Santiago de Murcia: spanish theorist and guitarist of the early eighteenth century"*. Vol. 2. 1981.

Portanto, este conhecimento pode ser adquirido através da experiência de redescoberta da guitarra barroca pelos intérpretes modernos, mas especialmente mediante a execução de obras a solo de Santiago de Múrcia, originais para esse instrumento, respeitando a digitação da mão esquerda, indicada na Tablatura pelo músico.

O uso habitual da supinação extrema foi, de facto, uma consequência das novas exigências técnicas da música escrita para guitarra clássico-romântica, instrumento que, como já sabemos, diferia organologicamente da guitarra barroca.

Servem como exemplo alguns dos estudos integrados na “*Colección de Estudios*” de Aguado, do ano de 1820, tal como o que veremos a seguir.



Ex. V-27. Estudo 23. Dionisio Aguado. “*Colección de Estudios*”. Madrid, 1820.

A comparação das obras de Múrcia, com estes estudos de Aguado - utilizando as respectivas digitações originais - revelará, mediante a sua mera execução, que nelas subjaz uma concepção técnica totalmente diferente. As prioridades e escolhas técnico-musicais destes guitarristas, quer na composição, quer na execução, eram dependentes, não só da sua individualidade, mas, em grande parte, da sensibilidade artística das diferentes sociedades e épocas nas que viveram. Por outro lado, não devemos esquecer que a constituição organológica dos diferentes instrumentos aos que estavam destinadas as obras destes músicos teve influência, provavelmente, na composição das mesmas, assim como na sua execução.

Estas diferenças de concepção têm repercussão na forma de colocação de todos os dedos da mão esquerda, incluindo o polegar. Consequentemente, a acção deste dedo tornou-se um novo problema na técnica da guitarra a partir do século XIX. Esta problemática tem perdurado até os nossos dias - apesar de muitas vezes ser ignorada -, o que justifica o estudo que temos realizado, sob diferentes aspectos, relativamente à função do polegar esquerdo, para nós, indissoluvelmente ligada à Posição.

13. A BARRA E O SEU NEXO COM O SISTEMA POSICIONAL.

Temos visto que nos instrumentos de corda, o dedo 1, associado a um determinado lugar do diapasão, tem definido convencionalmente o número de Posição. Em páginas anteriores tentámos demonstrar que este conceito, na guitarra, provém em especial de um instrumento melódico como o violino, e que tem tido uma certa utilidade ao longo do tempo, mas cuja definição é actualmente imperfeita e questionável na guitarra.

Temos destacado a importância histórica do uso da barra realizada com o dedo 1, como solução para transportar harmonias paralelas graças a posturas dos dedos idênticas em diferentes alturas do braço da guitarra, o que foi uma prática habitual no período barroco, dando lugar a diferentes símbolos representativos, que identificavam as referidas configurações dos dedos, numerados adicionalmente para identificar a sua altura segundo o número de trasto onde era realizada a barra com o dedo 1.

Vimos também que Aguado considerava a barra como a base para as diferentes disposições dos acordes perfeitos, em várias partes do diapasão.

Quando o dedo 1 realiza uma barra, todo o sistema motor do braço esquerdo se adapta de um jeito especial, porquanto a realização de barras exige possuir um mecanismo depurado e os músculos implicados nesse procedimento adequadamente desenvolvidos para obter bons resultados. Segundo a experiência comum, a barra funciona melhor quando o polegar esquerdo oferece o seu apoio em frente ao dedo 1, atrás do mastro e em sentido contrário.

Sobre esta questão, Sor declara:

“Esta experiência fez-me estabelecer como princípio colocar sempre o polegar na metade da largura do braço da guitarra, **em frente ao dedo 2, deslocando-o só para fazer uma**

barra. Esta poderia ser realizada facilmente se - em vez de fazer grandes esforços para que todas as partes do dedo 1 (fig. 15) tocassem todos os pontos da linha AB (largura do mastro) com uma força capaz de pressiona-las contra o mango - passasse a colocar-se o polegar em direcção à borda A (fig.16), dando ao dedo 1 a direcção da linha recta AB (linha que pela sua construção, não pode ser realizada noutro sentido). Só dirijo os meus esforços a seu extremo B e ao polegar contra o braço do instrumento...³²⁸



Fig. V-54. “Fig. 15” e “Fig. 16.”. Fernando Sor.
“Méthode pour la guitare”. 1830.

Sor não faz nenhuma referência à abertura angular, a qual pode obrigar a alterar a colocação do polegar em sentido longitudinal, como referimos anteriormente, sendo o uso de barra, para esse guitarrista pedagogo, a única excepção à colocação habitual do polegar em frente do dedo 2, enfrentando-se, nessa situação, ao dedo 1. Aguado também sabe que a maneira normalmente mais efectiva de fazer uma barra é opor o polegar ao dedo 1, embora considere que pode haver outras alternativas:

“2º A última falange do polegar desta mão [esquerda] [...] tem que estar sempre flectida de maneira que forme uma linha quase perpendicular ao braço da guitarra [...]”

³²⁸ Sor, Fernando. Op. cit. Pág. 17: “Cette expérience me fit établir comme principe de placer toujours le pouce à la moitié de la largeur du manche, en face du doigt qui correspond à la deuxième touche; de ne déplacer que pour barrer, ce que j’obtiendrais facilement si, au lieu de faire de grands efforts pour que toutes les parties du doigt (fig. 15) touchassent tous les points de la ligne AB (largeur du manche) avec une force capable de les presser contre la touche, je retirais le pouce vers le bord A (fig.16), et en donnant à l’index la direction de la ligne droite AB (ligne qui, par sa construction, ne peut se courber en sens contraire), je ne visais qu’à l’appui de son extrémité B et à celui du pouce;...”

“3º ...Tem-se receado que este dedo, colocado da maneira indicada anteriormente, não poderia assistir ao dedo 1 com força suficiente durante a realização de barras [...]” “[...] Opino que realmente existe essa dificuldade, mas também acho que é superável com o tempo [...]”³²⁹

Pensamos que, sem a influência violinística, teria sido mais razoável definir a Posição através da atitude de colocar uma barra com o dedo 1, um gesto característico.

Apesar dessa referência também não ser perfeita - por causa das limitações que o uso de barras gera na abertura angular e nas extensões, como é fácil comprovar-, está mais perto das necessidades da mão esquerda em apresentação longitudinal.

Esta escolha teria sido, provavelmente, a mais lógica, tendo somente em conta a experiência técnica anterior da guitarra barroca (especialmente considerando o reduzido tamanho das primeiras guitarras clássico-românticas, que não exigiam grande abertura angular), se os passos iniciais da guitarra de seis cordas não tivessem sido marcados pelo advento de diversos executantes de instrumentos de arco, que a adoptaram como o seu novo instrumento. Eles *transplantaram* ou adaptaram alguns dos seus hábitos técnicos característicos, afectando, positiva ou negativamente, o desenvolvimento técnico e a evolução geral da guitarra.

14. O APERFEIÇOAMENTO DO SISTEMA POSICIONAL E A SUA NOMENCLATURA

À medida que o repertório guitarrístico se ia tornando mais abundante e complexo, a qualidade e a quantidade dos instrumentistas foi aumentando. Estes atingiram níveis técnicos e musicais antes considerados impossíveis. Foram surgindo novas necessidades técnicas e pedagógicas. Entre elas encontra-se o aperfeiçoamento do Sistema Posicional.

Aguado e Pujol, em vez da Posição, utilizaram outros recursos técnico-pedagógicos. Como afirmámos anteriormente, William Leavitt foi a primeira voz pública que mostrou o seu desconforto com a definição típica de Posição e não se propôs abandoná-la, mas sim aperfeiçoá-la. A sua proposta apenas tem sido comentada nos ambientes

³²⁹ Aguado, Dionisio. “*Apéndice al Nuevo Método para Guitarra que en 1843 publicó Dionisio Aguado*”. Pág. 11. Madrid, 1849. Re-impresão Chanterelle, Heidelberg 1994. “2º. La última falange del dedo pulgar de esta mano [...] ha de estar siempre doblada de manera que forme una línea casi perpendicular al mango [...] e colocar-se-á enfrente dos dedos 3 e 4 [...] 3º. Se ha recelado que este dedo colocado de la manera que se acaba de indicar, no podría resistir la fuerza que necesita el índice puesto en ceja [...] Soy de la opinión que realmente existe esa dificultad; pero también creo que es vencible con el tiempo [...]”.

acadêmicos guitarrísticos, embora tenha sido bastante difundida em círculos de música *não erudita*, preponderantemente entre os anglo-saxónicos.

14.1. “La Digitación Guitarrística”

No ano 1995, publicámos em Madrid o livro “*La Digitación Guitarrística*”³³⁰, no qual apresentámos um novo sistema que usa como referência para definir a nomenclatura da Posição um dedo *oculto* (polegar esquerdo) que o violoncelista Tortelier chama “*eminência parda*”, pela sua importância não aparente.

A situação do polegar é agora a nova referência para numerar a Posição da mão, e não a situação do dedo 1 ou 2. Também é contemplada uma série de parâmetros que podem afectar a Posição: apresentação longitudinal, transversal e diagonal, extensões, contracções, separação transversal³³¹ e traslado parcial. Estes parâmetros **não** alteram a numeração das Posições, mas podem precisar o estado das mesmas: Posição normal, Posição ampliada, Posição reduzida, Posição com Traslado Parcial.

Em *La Digitación Guitarrística* é descrita a função dos elementos anteriormente referidos, para poder explicitar a numeração das Posições segundo este diferente ponto de vista, que usa o polegar esquerdo como novo ponto de referência, tal como exporemos a seguir:

14.1.1. Posição Ampliada - Extensões.

A abrangência dos dedos denominada normal dentro de uma Posição será de quatro trastos. Quando este âmbito for ultrapassado (sem deslocar o polegar esquerdo em sentido paralelo ao comprimento do braço da guitarra), então estaremos perante a uma **Posição Ampliada**. Os recursos técnicos usados para ampliar a Posição são a extensão

³³⁰ Barceló, Ricardo. “*La Digitación Guitarrística*”. Real Musical. Madrid, 1995.

³³¹ A extensão ou separação transversal é descrita pela primeira vez só em 1974 pelo guitarrista argentino Jorge Cardoso: Cardoso, Jorge. “*Ciencia y Método de la Guitarra*”. Universidade de San José de Costa Rica. Pág. 110. San José, 1974. Cardoso usa o termo “*extensión transversal*”, que nós preferimos traduzir como separação transversal, para evitar confusões com a extensão longitudinal. É, pelo menos, surpreendente que esta função técnica absolutamente básica e primordial dos dedos, cujo uso é indispensável a qualquer tipo de postura em que estejam envolvidas duas ou mais cordas simultaneamente, tenha sido tratada teoricamente numa data tão tardia do ponto de vista histórico.

e a retro-extensão, ou seja, a situação de se estender um dedo para alcançar notas mais agudas ou mais graves do que as da posição normal, respectivamente.

É recomendável optar, sempre que for possível por uma retro-extensão, a qual, a maior parte das vezes, será realizada entre os dedos 1 e 2, por ser mais ampla a abertura potencial entre eles e a menos exigente a nível muscular. Isto acontece, por exemplo, quando temos a mão na **Pos. V** e deslizamos o dedo 1 desde o **lá** da 1ª corda até ao **sol#** da mesma, sem deslocar o polegar esquerdo em sentido longitudinal, embora realize outros movimentos de adaptação, tal como os restantes dedos, e seja assistido pelo movimento adequado do braço esquerdo. Neste caso a sua denominação seria **Pos. V Ampliada**.



Fig. V-55. Posição V Normal.

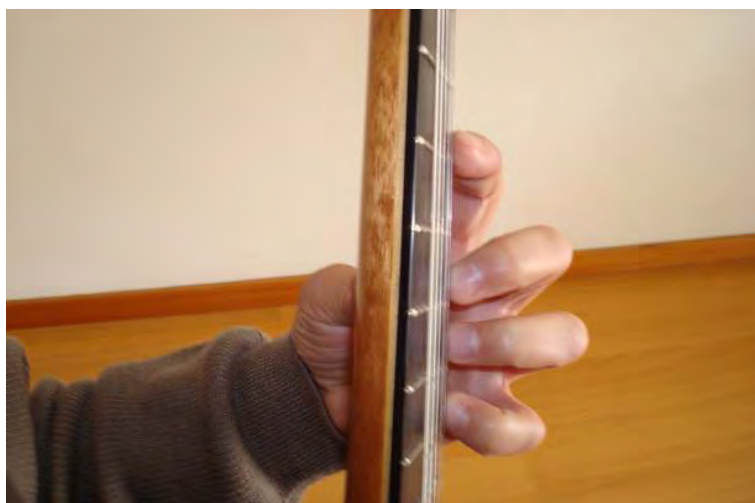


Fig. V-56. Posição V Ampliada por retro-extensão.

14.1.2. Posição Reduzida - Contrações

Quando os dedos 1, 2, 3 e 4 ocupam menos de quatro trastos seguidos, podemos falar de **Posição Reduzida**. O recurso necessário para reduzir uma Posição é a **contração**.



Fig. V-57. Posição reduzida.

A apresentação transversal, que requer a participação do braço para se colocar até quatro dedos no mesmo trasto, não seria outra coisa que a Posição reduzida ao máximo:



Fig. V-58. Pos. I Reduzida. Apresentação transversal.

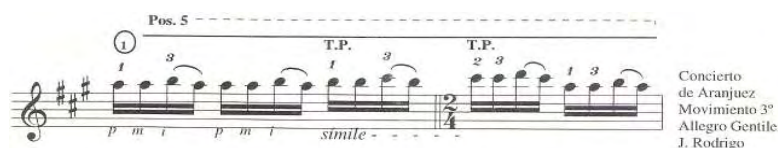
Uma Posição afectada por uma extensão pode não ultrapassar o âmbito dos quatro trastos. Pode, portanto, não estar ampliada, se existe simultaneamente uma contracção, como neste exemplo prático do Estudo Nº 1 de Villa-Lobos:



Fig. V-59. Pos. I. Exemplo de coexistência de contracção (2-3) e extensão (3-4).

14.1.3. Traslados parciais.

Realizam-se graças a um movimento exclusivo do pulso, permitindo a extensão entre o polegar e o dedo 1, para que os dedos, esticando-se de acordo com as exigências, cheguem ao sítio desejado, mas mantendo o polegar na Posição base, onde este permanece como ponto de referência. Por este motivo, nos traslados parciais não existe mudança de Posição, apesar de o dedo 1 estar fora do seu lugar correspondente na Posição normal.



Ex. V-28. Traslado parcial (T.P.). “*Concierto de Aranjuez*”.
3º Andamento. J. Rodrigo. 1939.

14.1.4. Traslados totais.

Os traslados totais são efectuados pelo braço esquerdo, levando o polegar esquerdo ao longo da parte posterior do mastro em direcção à caixa, ou à cabeça da

guitarra. Quando se realiza um traslado se pode chegar a uma Posição ampliada, reduzida ou afectada por um traslado parcial. Um traslado total implica uma mudança de posição, mas uma mudança de Posição não implica um traslado total, já que para isso é só necessário mover o polegar ao longo da parte inferior do braço da guitarra.

14.1.5. Traslado transversal

É a mudança de corda de um ou mais dedos, com uma participação quase nula dos dedos, operada por um movimento quase exclusivo do braço, a partir do ombro. No traslado transversal o polegar esquerdo só se desloca um pouco na largura do braço, não existindo, por consequência, mudança de Posição.

14.1.6. Separação (extensão) transversal.

Produce-se entre dois dedos que se separam através das cordas (por exemplo entre a 2ª e a 6ª) sem que necessariamente haja qualquer relação com a ampliação ou a redução da Posição. Durante a separação, o dedo que deve estar na 6ª corda, ou está mais perto dela, desprega-se. E o que se pousa sobre a 1ª, ou mais próximo dela, fecha-se. Esta técnica exige a participação activa da musculatura própria dos dedos, mas é sempre possível a colaboração do braço para minimizar o esforço. A separação transversal não altera a numeração da Posição.

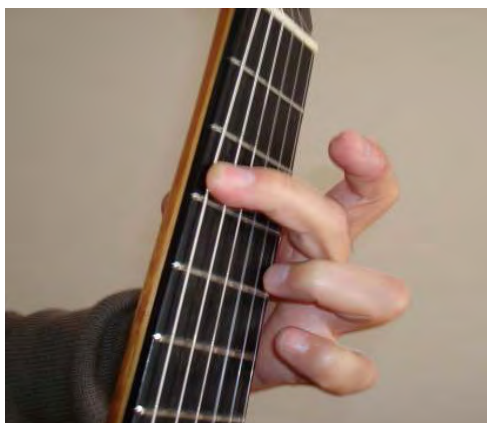


Fig. V-60. Pos. II com separação transversal extrema entre 3 e 2.

Apresenta-se a seguir um fragmento extraído de “*La Digitación Guitarrística*”, relativo a Numeração das Posições:

“Como sabemos, o diapasão da guitarra divide-se tradicionalmente em Posições, que se numeram segundo a situação do dedo 1, ou seja: dedo 1 no primeiro traste = Posição I, etc. Contudo, temos vindo a concluir que a numeração das Posições **é definida, na realidade, pelo polegar esquerdo** embora, para termos uma referência mais visível, devêramos utilizar o dedo 1 como orientador, correspondendo o número de Posição ao traste que ocupa ou virtualmente ocuparia esse dedo (enquanto a mão permanece na posição normal, sem extensões, contrações ou traslados parciais). Mas o dedo que verdadeiramente marca a Posição será sempre o polegar, já que para produzir uma mudança de numeração da mesma o polegar deve deslocar-se longitudinalmente pelo braço da guitarra. Por isso, poderemos considerar uma mudança de Posição a situação de termos os quatro dedos no diapasão em posição normal, deslocarmos o polegar ao longo do braço, transformando a Posição normal numa afectada por um traslado parcial”³³²

As fotografias seguintes constituem uma representação gráfica do exposto. Na primeira foto, temos os dedos 1, 2, 3 e 4 sobre quatro trastes consecutivos, a partir do sol# da 1ª corda, onde deverá estar colocado o dedo 1, o que se pode reconhecer como Pos. IV.



Fig. V-61. Pos. IV.

³³² Barceló, Ricardo. “La Digitación Guitarrística”. Pág. 13. Real Musical. Madrid, 1995. “Como sabemos, se suele dividir el diapasón de la guitarra en posiciones que se numeran según la ubicación del dedo 1; o sea: dedo 1 en primero traste = Posición I; dedo 1 en segundo traste = Posición II; etc. Sobre este punto quiero hacer una aclaración: la posición es definida en realidad por el pulgar izquierdo, pero para tener una referencia más nítida utilizamos el dedo 1 como indicador, correspondiendo el traste que ocupa u ocuparía (mientras la mano permanece en posición normal, sin extensiones, contracciones ni traslados parciales) con el número de posición. Pero siempre será el pulgar el que verdaderamente marque la posición, ya que para que un cambio de ésta se produzca, es el pulgar el dedo que debe desplazarse por el mástil en sentido longitudinal ascendente o descendente. Por lo tanto podremos considerar que se ha producido un cambio de posición si, teniendo los cuatro dedos pisando sobre el diapasón en posición normal, variamos la situación del pulgar a lo largo del mástil, transformándose la posición normal en una posición afectada por un traslado parcial.”

Na segunda fotografia, os quatro dedos encontram-se exactamente nos mesmos trastos, embora com uma atitude ligeiramente diferente. Contudo, a mão encontra-se na Pos. III, afectada por um traslado parcial, já que o polegar permanece no mesmo lugar marcando a Pos. III. No entanto, a deslocação dos restantes dedos até os trastos contíguos superiores é favorecida graças a uma maior abertura entre o polegar e o dedo 1. Portanto, é a deslocação do polegar em sentido longitudinal que marca a mudança de Posição e não o número de trasto onde se coloca o dedo 1³³³.



Fig. V-62. Pos. III, afectada por um traslado parcial.

15. UMA NOVA E MAIS EXACTA DEFINIÇÃO.

Passaram já alguns anos desde a publicação de “*La Digitação Guitarrística*”, e durante o tempo decorrido temos vindo a concluir que a definição de Posição que lá expomos³³⁴ pode ser aperfeiçoada. Assim, muito embora ainda consideremos correcta e perfeitamente válida a inovação enunciada, que expressa que o polegar esquerdo é o dedo que de facto marca a Posição, não foram contempladas as alterações que pode provocar a Abertura Angular dos dedos na colocação do polegar esquerdo.

³³⁴ Ibidem. Pág. 13.

15.1. A nova definição.

Tendo em conta o exposto anteriormente, sugerimos adoptar a seguinte definição:

A numeração da Posição será determinada pelo número do trasto que fique em frente do polegar esquerdo quando NÃO HÁ ABERTURA ANGULAR entre os dedos da mão esquerda, e também quando são aplicadas barras com o dedo 1.

SE EXISTIR ABERTURA ANGULAR entre os dedos da mão esquerda, em apresentação longitudinal, o numeral da Posição será definido pelo número do trasto anterior ao que esteja em frente do polegar esquerdo.³³⁵

Em apresentação transversal, ou diagonal, a numeração da Posição será determinada sempre pelo número do trasto que fique em frente do polegar esquerdo.

Os exemplos ilustrarão o explicado anteriormente. Neles utilizaremos duas pautas, à maneira do Tortelier. Na superior aparecem as notas como habitualmente, com a sua digitação e, no pentagrama inferior, indica-se a situação do polegar; também, eventualmente, a sua deslocação. Devemos esclarecer que estamos a referir-nos ao ponto de contacto do polegar com a parte traseira do braço da guitarra e que o referido ponto é simplesmente uma aproximação, dado que está sujeito a uma grande possibilidade de variantes. Contudo, em princípio, não deverá afastar-se muito do lugar que figura na pauta.



Ex. V-29. Posição I com abertura angular. Colocação do polegar esquerdo.

³³⁵ Não é necessário, para isto, que haja contacto físico dos dedos com o braço da guitarra, embora estejam à mínima distância do mesmo.



Fig. V-63. Posição I com abertura angular. Colocação do polegar esquerdo.

Poder-se-ia pensar que a referência de outro dedo seria talvez mais exacta espacialmente para numerar a Posição, mas não é assim, uma vez que na definição tradicional, por exemplo, o dedo 1 poderia entrar em contacto com a corda em qualquer ponto situado entre a pestana e o trasto 1 (cerca de 3 cm entre os dois extremos) e marcar sempre a Pos. I. De preferência, o dedo 1 deveria estar quase sobre a barra metálica, ou seja, um lugar bastante preciso, mas, algumas posturas exigem que se coloque sobre a corda noutros pontos mais afastados do trasto...



Ex. V-30. Posição I sem abertura angular. Colocação do polegar esquerdo.



Fig. V-64. Posição I sem abertura angular. Colocação do polegar esquerdo.

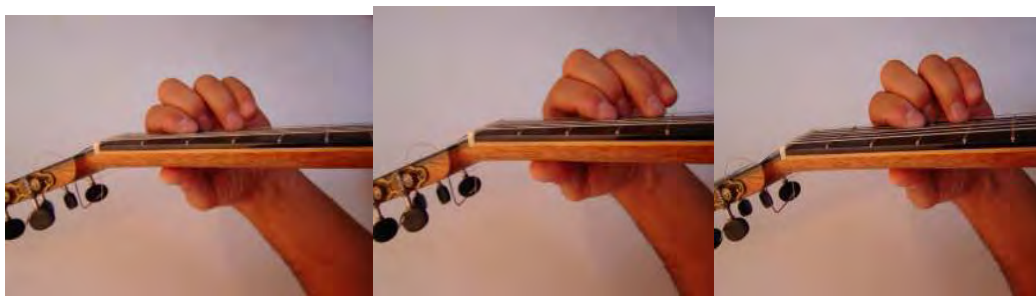
Ex. V-31. Posição I sem e com abertura angular. Deslocação do polegar esquerdo.



Fig. V-65. Posição I sem e com abertura angular. Deslocação do polegar esquerdo.

No exemplo V-31 (fig. V-65) para passar do primeiro compasso (Posição I sem abertura angular) ao segundo compasso (Pos. I com A.A.), não é só necessário deslocar simultaneamente o dedo 4 desde o terceiro ao quarto trasto e o polegar desde a parte que fica frente à 4ª corda no primeiro trasto, até à parte que fica frente à 2ª corda no segundo trasto, como também permitir que o dedo 1 e, em menor medida, os dedos 2 e 3 se distendam ao mesmo tempo, para propiciarem o movimento da mão, sem perderem o contacto com as cordas que calcavam previamente.

Ex. V-32. Posição II sem abertura angular. Traslado parcial. Deslocação do P. E.



**Fig. V-66. Posição II sem abertura angular. Traslado parcial.
Deslocação do polegar esquerdo.**

No exemplo V-32 (fig. V-66), é mostrada a Posição II, que está *reduzida* pela postura com contracção - onde três dedos ocupam só dois trastos - que não exige abertura angular. No início do segundo compasso apresenta-se um acorde paralelo ao do primeiro compasso, subido um semitom, o que exige que cada um dos dedos se situe no trasto contíguo superior. Neste caso, a mudança é realizada mediante um traslado parcial, o que significa que o polegar permanece no lugar inicial. Finalmente, o polegar desloca-se até ficar em frente do dedo 1, para realizar o traslado total até a Pos. III.

Se o polegar esquerdo se encontrar por baixo do apoio superior das cordas (*pestana*), podemos considerar que a mão esquerda está em **Posição Ø** (à que Doisy denominava Meia Posição).

Em conclusão, dando ao polegar esquerdo um papel protagonista, no que refere à numeração das Posições, assimilamos e canalizamos uma ideia que vemos como implícita nas tendências de autores tais como Carlevaro, Leavitt e Tortelier, principalmente, apesar destes músicos terem pensado em pontos de referência diferentes para numerar as Posições.

A nossa forma particular de definir e utilizar a Posição - ligando a situação do polegar esquerdo e a abertura angular ao número da Posição - tem-se revelado muito útil como elemento organizador para o estudo da técnica da mão esquerda. A aplicação do novo sistema tem-nos facilitado o estabelecimento de prioridades técnicas durante a nossa preparação para a execução, assim como a transmissão de dados de carácter técnico na nossa experiência de ensino.

VI. O CONCEITO DE POSIÇÃO APLICADO À MÃO DIREITA

1. A INFLUÊNCIA DA TÉCNICA DOS INSTRUMENTOS DE ARCO.

Nos instrumentos de corda friccionada, é natural que nunca tenha existido a preocupação de utilizar um sistema posicional para a mão direita mas sim a de perseguir outros objectivos para essa mão relacionados com a manipulação do arco. Para tal efeito, têm-se utilizado todos os dedos conjuntamente, graduando as suas forças e movimentos combinadas com as do pulso e o braço direito em geral, sem que o indicador tenha uma função tão definida como a que tem o dedo 1, o seu homólogo na mão esquerda.

O facto de usar normalmente uma *ferramenta* controlada pela mão direita, em vez de *dedilhar* - ou seja, em vez de usar a acção directa dos dedos sobre as cordas, como na guitarra -, tornou totalmente desnecessário o desenvolvimento de um conceito de posição aplicado à técnica instrumental da mão direita.

A emancipação histórica da influência da técnica violinística sobre a guitarra pareceria ter acabado há já bastantes anos mas, na realidade, têm-se mantido, contudo, alguns vestígios dessa influência por terem sobrevivido alguns pressupostos e conhecimentos tradicionalmente aceites como bons. Entre estes vestígios existe uma omissão: a criação de um Sistema Posicional aplicado à mão direita de uso generalizado, cuja causa podemos encontrar nas razões acima expostas.

2. CORRESPONDÊNCIA GESTUAL.

Curiosamente, é uma violinista quem faz importantes observações sobre a correspondência gestual entre ambas as mãos, assim como a falta de atenção prestada à simetria existente entre elas. No seu livro “*El violín interior*”, Dominique Hoppenot³³⁶ critica abertamente certos hábitos psicológicos e técnicos de alguns violinistas:

³³⁶ Hoppenot, Dominique. Op. cit. Págs. 39, 42 e 43. “*Me gustaría insistir sobre un elemento totalmente desconocido en la acción de tocar el violín, o sea, la simetría en ambos lados. A pesar de la especialización de cada uno de sus lados, el violoncelista, como tampoco el pianista – ¡siempre ellos! –, no pierden nunca de vista ni su identidad ni su cohesión. En cambio, el violinista tiende al aislamiento de cada brazo, de cada mano, hasta el extremo que a veces olvida que «mano derecha» y «mano izquierda» pueden estar también en íntima relación. Más adelante, en este mismo capítulo, intentaré explicar la colocación propiamente dicha del violín y también la del arco, pero no podré estar recordando sin cesar una verdad fundamental, a saber: que entre nuestros dos lados hay una permanente similitud... El cuerpo*”

“Eu gostaria de insistir sobre um elemento totalmente desconhecido na acção de tocar o violino: a simetria entre ambos os lados. Apesar da especialização de cada um dos seus lados, nem os violoncelistas nem os pianistas (sempre eles!) perdem de vista a identidade dos mesmos, nem a sua coesão. Pelo contrário, o violinista tende ao isolamento de cada braço, de cada mão, até o extremo de por vezes esquecer que a «**mão direita**» e a «**mão esquerda**» **podem estar em íntima relação**. Mais adiante, neste mesmo capítulo, tentarei explicar a colocação do violino, propriamente dita, como também a do arco, mas não poderei estar a lembrar, sem cessar, uma verdade fundamental: **entre os dois lados de nosso corpo existe uma permanente similitude...O corpo perfeito é simétrico**. Mais além de possuírem uma mesma lógica corporal, o lado direito e o esquerdo *nutrem-se de uma mesma fonte de energia que se transmite às mãos por canais idênticos...*”

“...a mão esquerda move-se paralelamente ao comprimento do braço do instrumento, enquanto a mão direita permanece num lugar fixo para conduzir o arco. **Aliás, sem menosprezar a diferença da sua função, a simetria entre elas é total e poderiam ser tão permutáveis como as mãos de um pianista, com as quais há bastantes analogias...** Este aspecto é tão ignorado no ensino tradicional do violino que **não acho supérfluo destacar a forma mais funcional «da mão», ou seja, de cada uma das duas mãos, cuja colocação obedece a princípios idênticos.**”

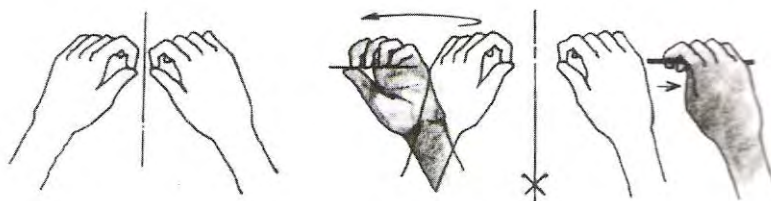


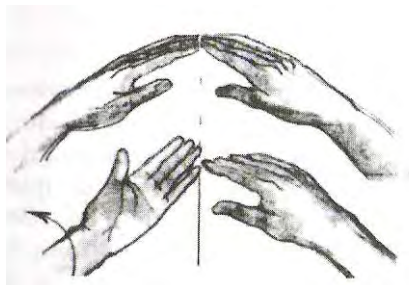
Fig. VI-1. “El violín interior”. D. Hoppenot. 1991.
Analogia da função das mãos em diferentes instrumentos.

“...Além do facto de que o segmento antebraço/mão direita efectua uma pronação³³⁷ para situar-se acima do arco enquanto o seu homólogo antebraço/mão esquerda se coloca em

perfecto es simétrico. Además de su misma lógica corporal, el lado derecho y el izquierdo se nutren de una misma fuente de energía que se transmite a las manos por conductos idénticos.” “[...] la mano izquierda se mueve a lo largo del mango, mientras que la mano derecha permanece en un lugar fijo para conducir el arco. Pero, sin menoscabo de la diferencia de su función, su simetría es total y podrían ser tan intercambiables como las manos de un pianista, con las cuales, además hay no pocas analogías...Este aspecto es tan ignorado en la enseñanza tradicional del violín que no me parece superfluo destacar la forma más funcional de «la mano», es decir de cada una de las manos, cuya colocación obedece a principios idénticos.” “...Aparte del hecho que el segmento antebrazo/mano derecha efectúa una pronación para situarse encima del arco mientras que su homólogo antebrazo/mano izquierda se coloca en supinación para integrar el mango del violín y evolucionar sobre el diapasón, las dos manos constituyen estructuras tan idénticas entre sí como la[s] de un pianista.”

³³⁷ A definição dos termos técnicos de anatomia e fisiologia podem encontrar-se no Anexo IV.

supinação para integrar o braço do violino e deslocar-se sobre o diapasão, **as duas mãos constituem estruturas tão idênticas entre si como as de um pianista.**



**Fig. VI-2. “El violín interior”. D. Hoppenot. 1991.
Correspondência gestual entre ambas as mãos.**

Os argumentos de Hoppenot poderiam servir perfeitamente para encontrar equivalências funcionais entre as duas mãos de um guitarrista. É certo que o âmbito de acção da mão direita é muito mais reduzido do que o da esquerda, em termos de superfície, mas, na direita, o polegar cumpre uma função muito mais activa e a sua relação com os restantes dedos, especialmente em texturas polifónicas, pode ser bastante complexa.

De acordo com a anterior exposição, podemos imaginar que, na guitarra, os dedos indicador e polegar poderiam ter um papel importante a desempenhar na técnica da mão direita, como orientadores da sua localização. Estes emulariam o papel tradicional que desempenham os mesmos dedos da mão esquerda, dando a possibilidade de utilizar um sistema posicional para a mão direita inspirado na Posição da mão esquerda

3. “ADESTRAMENTO TÉCNICO PARA GUITARRISTAS”. UMA NOVA PROPOSTA

A primeira proposta publicada na história da guitarra sobre a aplicação do conceito de Posição à mão direita foi apresentada no livro “Adestramento técnico para guitarristas”³³⁸, no ano 2000. A causa deste tardio aparecimento pode ter sido a dificuldade de criar um sistema teórico-prático com valor funcional.

Esta proposta não tem sido criticada ou discutida publicamente e até tem passado despercebida. Na realidade, achamos que não tem sido bem compreendida e que a causa

³³⁸ Barceló, Ricardo. “Adestramento técnico para guitarristas”. Págs. 9, 12, 13 e 14. Real Musical. Madrid, 2000.

disto está na própria apresentação da mesma: foi exposta de maneira superficial, sem dar nenhum exemplo prático da sua aplicação e sem destacar as vantagens da sua adopção.

Podemos resolver os problemas técnicos através do instinto, da intuição ou do conhecimento empírico, adquirido através dos acertos e das falhas, mas, a falta de uma observação metódica que permita desenvolver uma teoria, acarretará, amiúde, atrasos e situações por vezes incompreensíveis. Embora esses problemas possam ser ultrapassados mediante o desenvolvimento das habilidades pessoais, os mecanismos aprendidos baseando-se exclusivamente no pragmatismo serão de difícil sistematização e transmissão sem possuir uma teoria que sirva para os organizar. Isto motivou-nos a procurar um sistema posicional aplicável à mão direita.

A seguir, tentaremos oferecer um panorama mais claro sobre este assunto e preencher as carências que não deixaram transparecer o significado do novo conceito. Em primeiro lugar vamos transcrever um fragmento sobre a “Relação gestual entre ambas as mãos” seleccionado de “Adestramento Técnico para Guitarristas”.

3.1. Divisão virtual entre o polegar e os restantes dedos como duas metades da mão.

“Baseando-me neste conceito, quero explicar especialmente neste livro o funcionamento *correcto* da mão direita, assunto sobre o qual os tratados e manuais guitarrísticos pouco se têm debruçado, limitando-se a expor exercícios mais ou menos úteis que, de um certo modo, dependem mais da preparação teórico-prática do executante e da sua capacidade de observação, do que da mera realização dos estudos ou exercícios. Embora estes sejam bem intencionados, são insuficientes, por eles próprios, por serem apenas simples ferramentas.

[...] **i, m e a**, só conseguem uma importante mobilidade, movimentando-se para dentro e para fora da palma da mão (abrindo-a e fechando-a) e são capazes de se separar bastante, com certo esforço, entre si e no mesmo plano, ao que chamamos *abertura angular*, sendo no entanto certo que entre o polegar e o indicador é mais fácil e muito maior essa abertura. Um alto domínio da técnica da mão direita exige, normalmente, a ausência de oposição directa do polegar com os restantes dedos, usando essa abertura angular para que não ocorram interferências no percurso do polegar e dos restantes dedos. Significa que depois do ataque, o extremo do indicador deverá estar muito próximo da base do polegar.

Esse gesto tem relações com o *traslado parcial* na mão esquerda. Normalmente, o polegar esquerdo tem uma atitude passiva, mas, quando é usada a referida técnica, abandonamos

a oposição directa habitual entre o polegar e o dedo 1. Podemos descobrir gestos equivalentes em situações técnicas totalmente diferentes que podem ter em comum a divisão da mão em duas partes: o polegar e o resto dos dedos. Veremos, no decorrer do livro, vários casos de equivalência gestual entre ambas as mãos. [...]”³³⁹

No fragmento citado defende-se a ideia de que apesar de existir uma especialização de cada um dos lados do corpo, a natureza tem-nos dotado de simetria bilateral, como à maior parte dos seres vivos. Embora as capacidades intrínsecas de cada mão sejam exploradas de uma forma ou outra, é inevitável que exista algum paralelismo entre as suas funções³⁴⁰. Em “Adestramento Técnico”, esta ideia foi ampliada, comparando e equiparando alguns gestos típicos da mão esquerda na execução guitarrística com outros realizados pela mão direita:

3.2. Gestos da mão direita comparáveis aos da mão esquerda.

3.2.1. Traslado longitudinal

Tem quase sempre como objectivo uma mudança tímbrica, produzindo, como sabemos, sons mais ou menos metálicos, que se podem acentuar usando uma maior proporção de unha no toque. [...]

3.2.2. Traslado transversal

É aquele que permite que os dedos - sem mudar a sua atitude, mantendo uma boa situação de ataque correcta - cheguem às cordas com a assistência umas vezes do braço e outras vezes do pulso, deslocando a palma da mão através das cordas. Frequentemente, quando nos confrontamos com passagens contrapontísticas ou com harpejos, é o pulso que realiza o trabalho mais importante de deslocação; em contrapartida, quando a parte a executar é mais escalística ou com acordes *dissolvidos* numa só direcção, é mais usada a assistência do braço inteiro, que se deslocará até à 1ª ou até à 6ª corda, num ou outro sentido, conforme se mostrar necessário.

3.2.3. Abertura angular

É a separação dos dedos entre si no mesmo plano, dando a possibilidade de produzir ângulos diferentes entre eles. Quanto maior for a abertura angular - ou seja, o grau do ângulo - mais independentes serão os dedos durante o ataque. Costumam usar-se os dedos sem abertura

³³⁹ Ibidem. Pág. 9.

³⁴⁰ Vários estudos científicos, relativamente recentes, sugerem que a nível cerebral, existe uma certa conexão entre os mecanismos de ambas as mãos, apesar de cada lado do corpo ser controlado por diferentes hemisférios cerebrais (esquerdo ou direito) e existir uma preferência por utilizar um lado, o que actualmente se conhece como *lateralidade*. Este tema pode ser estudado mais profundamente em: Porac, Clare e Coren, Stanley. *Lateral preferences and human behavior*. Springer-Verlag. New York. 1981.

angular, para que estejam em íntimo contacto, ao tocar acordes, de modo a obter-se a simultaneidade absoluta de todas as notas e evitar assim notórias diferenças tímbricas.

3.2.4. Apresentação transversal

Corresponde à disposição habitual para tocar acordes e harpejos, exigindo diferentes graus de flexão e separação dos dedos para os situar em diferentes cordas. O dedo que está mais próximo da 6ª corda fecha-se (ou melhor, aproxima-se do interior da mão) e o dedo que mais se aproxima da 1ª corda abre-se, ao que podemos chamar de **separação** (ou extensão) **transversal**.

3.2.5. Apresentação longitudinal

Quando todos os dedos tocam na mesma corda (como em alguns *trémolos*).

3.2.6. Contrações

Por exemplo **i** e **a** tocam na 2ª e 1ª cordas respectiva e simultaneamente.

3.2.7. Extensões

Por exemplo, **i** e **m** tocam na 4ª e 2ª cordas respectiva e simultaneamente.³⁴¹

Devemos destacar que em “Adestramento Técnico para Guitarristas” existe uma pequena, mas importante, omissão involuntária. Na definição de traslado transversal, deveríamos ter pormenorizado a diferença entre **traslado transversal total** e **traslado transversal parcial**:

- 1) Quando os dedos são levados frente às cordas **graças à deslocação do braço**, então podemos falar de **traslado transversal total** da mão direita.
- 2) Quando os dedos são levados frente às cordas **só pelo pulso**, então diremos que é um **traslado transversal parcial** da mão direita.

No **traslado transversal total** da M.D. há duas variantes:

- a) Com mudança do ponto de contacto do braço com a guitarra; é útil principalmente em saltos de três ou mais cordas.
- b) Sem mudar o ponto de contacto, mas usando a flexibilidade da pele e a sua capacidade de mover-se superficialmente, em relação aos músculos, que não é

³⁴¹ Barceló, Ricardo. “Adestramento técnico para guitarristas”. Pág. 14. Real Musical. Madrid, 2000.

muito grande mas suficiente para realizar sem problemas o traslado transversal total entre duas ou três cordas.

Finalmente, depois de tratar a problemática da postura da mão direita em relação às cordas, em “Adestramento Técnico” apresenta-se o conceito de Posição aplicado à mesma mão, o que será mais uma analogia com a técnica da mão esquerda:

“[...] deveremos ter em conta:

- 1) Em que corda vai tocar o polegar, e se este vai tocar sozinho ou com outros dedos, simultanea ou sucessivamente:

- a) Quando toca sozinho tem total liberdade de colocação, de forma a conseguir maior agilidade ou melhor qualidade de som, com ou sem apoio, embora seja certo que quando o polegar pulsa mediante um movimento próprio (independente do braço) deve ter-se em atenção que o ataque se faça em sentido totalmente perpendicular à corda, evitando um toque oblíquo que possa levar o dedo à parte central da palma da mão, o que é causador de ruídos e de um som pobre.

- b) Quando o polegar interage com os outros dedos, deve colocar-se de maneira a que possa tocar correctamente na mesma corda que toca o indicador (ou inclusivamente na corda seguinte mais aguda), assim como no resto das cordas mais graves com um qualidade de som similar, mas sem alterar a posição da mão, utilizando a sua dotação muscular e mantendo a abertura angular [...]

- 2) Em que corda tocará o indicador e se vai tocar alternadamente com outro dedo ou combinando-se com o polegar, ao mesmo tempo ou sucessivamente:

Se vai tocar sozinho, ou usando dois ou mais dedos alternados, excepto o polegar, pode considerar-se a utilização de diferentes tipos de ataque, com ou sem apoio, livremente. A situação da mão será definida pelo indicador (ainda que só se usem **a** ou **m**, ou os dois alternados), que deverá deslocar-se mediante um movimento do braço direito, do pulso ou com a conjunção dos dois, de acordo com as necessidades, devendo ter-se cuidado em manter invariável o tipo de ataque escolhido, sem mudar o grau de flexão dos dedos durante a execução da passagem. O polegar deve acompanhar passivamente os movimentos do indicador, mantendo-se relaxado.

Em conclusão: quando o indicador e o polegar conseguem uma apresentação óptima para atacar alternadamente a mesma corda em sentido oposto - aquilo a que se chama *figueta* - podemos então falar de Posição da mão direita em analogia com a esquerda. Por exemplo, quando os dedos **i** e **p** podem tocar com total comodidade alternadamente sobre a quarta corda, produzindo ambos um som de boa potência e qualidade, diz-se que a mão direita está na Pos. IV. A mesma posição manter-se-á mesmo quando o polegar se deslocar para a quinta e sexta corda, sem alterar a flexão do indicador, nem a do pulso direito.³⁴²

Podemos precisar que, para que esta afirmação seja certa, a flexão do pulso não deve intervir na colocação dos dedos. A mão “deve permanecer exactamente no eixo do braço”.³⁴³ Caso contrário, a Posição da mão direita estaria afectada por um **traslado transversal parcial**, sendo certo que, para determinar a sua nomenclatura, deveríamos procurar a Posição básica não alterada, eliminando qualquer torção do pulso, encontrando, assim, a numeração certa da Posição da mão direita segundo o método indicado.

Consideramos que o toque *com apoio* pode obrigar, por vezes, a modificar minimamente a colocação da mão direita, levando-a alguns milímetros na direcção à 6ª corda. Por via disso, também deveremos também evitar este tipo de gesto quando queremos encontrar a Posição básica da mão direita.³⁴⁴

3.3. Nomenclatura.

Podemos completar a nomenclatura posicional da mão direita, durante a análise técnica duma partitura, acrescentando a letra “D” para evitar confusões com as posições da mão esquerda, sinalizando-as, por exemplo como “Pos. I-D” e “Pos. II-D”.

³⁴² Ibidem. Pág. 13-14.

³⁴³ Hoppenot, Dominique. Op. cit. Pág.42. “[...] *debe permanecer exactamente en el eje del brazo.*”

³⁴⁴ Quando os dedos **i, m, a**, se encontram preparados para tocar um harpejo, que exige uma apresentação transversal da mão direita e a separação transversal dos dedos, produzindo diferente grau de flexão entre os mesmos (o médio vai estar mais esticado que o indicador e o anelar ainda mais). Por exemplo, se **p, i, m, a** tocam respectivamente nas cordas 4ª, 3ª, 2ª e 1ª, é possível apoiar só o anelar para destacar uma nota (recurso técnico muito habitual), ou igualmente o médio e o anelar, sem alterar a altura da mão em relação às cordas, enquanto os outros dedos tocam sem apoio. Para que o polegar possa tocar correctamente *apoando*, é necessário, geralmente, levar toda a mão alguns milímetros em direcção à primeira corda. E a mesma mudança, mas em sentido contrario (em direcção à 6ª corda), será necessária quando dois ou três dos restantes dedos devem tocar alternadamente com apoio numa mesma corda - por exemplo, **i** e **m** atacando repetidamente a 1ª corda (técnica muito normal na execução de passagens de tipo escalístico). Que os dedos se encontrem em apresentação longitudinal, só significa que os dedos **m** e **a** devem contrair-se ligeiramente para o interior da mão, até chegarem ao nível do indicador graças a uma maior flexão, para poderem tocar todos na mesma corda e com uma imperceptível colaboração da mão.

Resumindo, temos vindo a apresentar um sistema posicional da nossa autoria aplicado à mão direita que é, na realidade, a ampliação e o aperfeiçoamento dum sistema anteriormente proposto no livro “Adestramento técnico para guitarristas”, como já referimos anteriormente.

4. INQUÉRITO

Não encontramos outras referências sobre um conceito de Posição aplicado à mão direita, ou similar, em nenhuma das numerosas fontes mencionadas na “Bibliografia” (que inclui livros publicados nos séculos XVI, XVII, XVIII, XIX e XX). Todavia, poderiam existir algumas práticas técnicas recentes no universo guitarrístico relacionadas com este tema, mas ainda não materializadas nalguma publicação.

Por este motivo, e para conhecer o estado actual deste tema, realizámos um inquérito através de consultas por correio electrónico, entrevistas pessoais e telefónicas a um total de quinze guitarristas, de reconhecido mérito profissional, de diferentes países.

O inquérito não teve como único objectivo conhecer os usos técnicos particulares dos músicos consultados, mas também obter informação doutros guitarristas que utilizem, ou tenham utilizado, algum sistema posicional aplicado à mão direita. Como se tratam de profissionais com muita experiência e que, obviamente, conhecem numerosos guitarristas, docentes, e metodologias de diversas épocas e países, o inquérito tem um âmbito de acção verdadeiramente amplo.

No inquérito participaram os guitarristas:

Artur Caldeira - Concertista. Professor do Conservatório do Porto.

Dejan Ivanovic - Concertista. Professor da Universidade de Évora e do Instituto Piaget de Almada.

Eduardo Baranzano - Concertista. Professor do Conservatório de San Sebastián - Espanha.

Eduardo Fernández - Concertista. Tratadista. Docente.

Graciano Teixeira Pinto - Professor do Conservatório de Coimbra.

João Moita - Professor do Conservatório de Aveiro.

Jorge Cardoso - Concertista. Tratadista. Docente.

Jorge Oraison - Concertista. Professor Reformado da Escola Superior de Música e Dança de Roterdão - Holanda.

José Pina - Professor da Escola Superior de Música do Porto.

Margarita Escarpa - Concertista. Professora do Conservatório Superior de Música de Vigo - Espanha.

Marisol Plaza - Professora do Conservatório de Música “Adolfo Salazar” de Madrid - Espanha. Presidente da “*Sociedad Española de la Guitarra*”.

Paulo Vaz de Carvalho - Concertista. Professor da Universidade de Aveiro.

Piñeiro Nagy - Professor Reformado da Escola Superior de Música de Lisboa.

Ricardo Gallén - Concertista. Professor da Universidade de Extremadura - Espanha e do Mozarteum de Salzburgo – Áustria.

Sergio Echeverri - Professor da Academia de Música “Fernandes Fão” - V. P. D’Ancora, e da Academia de Música Ponte de Lima.

As questões que colocámos foram as seguintes:

“Um *Sistema Posicional* tem a finalidade de associar uma parte funcional de um instrumento de corda - dividida virtualmente em diferentes regiões - a certa parte de uma mão do executante, para a orientar, mediante uma adequada simbologia, a fins técnicos ou didácticos.”³⁴⁵

1) Usa, ou já usou, algum *Sistema Posicional* aplicado à mão direita?

(Que, através de uma determinada nomenclatura integrada num texto musical, guie de maneira bastante precisa a colocação da mão em relação às cordas ou a outro ponto de referência).

Se a resposta for sim, por favor, descreva sucintamente o sistema usado.

2) Conhece algum guitarrista que utilize - ou tenha utilizado - algum *Sistema Posicional* aplicado à mão direita?

(Com objectivos técnicos ou pedagógicos).

Se a resposta for sim, por favor, escreva o nome do mesmo, e, se for possível, descreva sumariamente o sistema usado pelo instrumentista mencionado.

³⁴⁵ Esta é a nossa definição de Sistema Posicional.

4.1. Resultado do Inquérito.

- Dos quinze guitarristas consultados, treze responderam não às perguntas formuladas.

- Os dois participantes restantes responderam sim às perguntas formuladas.

Daremos as respostas destes dois últimos, que são os guitarristas Eduardo Baranzano e Paulo Vaz de Carvalho, identificados, respectivamente, como participante “A” e participante “B”, seguidas do nosso comentário.

PARTICIPANTE “A”

Resposta 1: O participante diz que, como docente, tem usado nas aulas a disposição fechada p-i-m-a, em três posições, começando pelo polegar na 4ª e depois na 5ª e na 6ª, sem usar nenhuma nomenclatura. Considera que este recurso é tradicional e de origem anónima; muito intuitivo e de uso frequente até na música popular.

- Embora sem denominação nem simbologia, este guitarrista usa, de facto, um sistema posicional para a mão direita de apenas três posições, no qual os dedos p-i-m-a, com o polegar como *cabeça*, devem deslocar-se em bloco para ocupar sempre quatro cordas consecutivas.

Resposta 2: Recorda que Sor menciona, no seu método, em que parte deve ser atacada a corda, indicando fracções do comprimento da mesma como referência, embora sem usar alguma nomenclatura nas partituras. O participante considera que certas deslocações da mão direita ao longo das cordas, como as que indicam os termos italianos *ponticello* ou *tasto*, poderiam corresponder à definição dada.

- Nós achamos que a função da mão direita não é significativamente diferente quando se toca perto do cavalete ou da boca da guitarra (*ponticello* e *tasto*). Pensamos que não podemos chamar de sistema de posições a duas meras indicações básicas muito imprecisas. Tocar “*sul ponticello*” ou “*sul tast*o” tem, como finalidade principal, obter uma mudança tímbrica mediante um movimento que não tem efeitos importantes sobre a mecânica da mão direita em relação às cordas.

PARTICIPANTE “B”

Resposta 1: O participante explica que tem usado os dedos a, m, i e p, em três posições denominadas “*estâncias*”, começando pelo **a** na 1ª e depois na 2ª e na 3ª. Se o anelar estiver na 1ª corda, a disposição resultante corresponderia à 1ª *estância* e assim sucessivamente. A posição/*estância* da mão direita é expressa: **a=1ª**; **a=2ª**, etc.

- De facto, este é um sistema posicional aplicado à mão direita que considera três posições básicas chamadas *estâncias*, cuja numeração é definida pela corda que toca o anelar.

Resposta 2: O participante acha que o sistema que descreve na Resposta 1 é, e tem sido, praticado por muitos guitarristas e que apenas o modo especial de o exprimir e ensinar é da sua invenção. Este sistema aplica-se a todos os estilos.

- Se consideramos que treze, dos quinze guitarristas consultados, desconhecem a existência de um Sistema Posicional aplicado à mão direita, e que não existem hoje publicações que tratem deste assunto, é evidente que os sistemas utilizados pelos participantes “A” e “B” não estão incluídos nas convenções guitarrísticas gerais. Pode acontecer, também, que as referidas práticas não sejam reconhecidas como Sistemas Posicionais pela maior parte dos guitarristas, embora tenham sido adoptadas por alguns deles.

A sua comunicação parece realizar-se unicamente por transmissão oral, sendo utilizados como recursos práticos de ensino por um limitado número de docentes.

4.2. Comentários.

Se compararmos os sistemas empregues pelos participantes “A” e “B” podemos reparar que são idênticos. Só diferem no facto de o primeiro considerar que as três mudanças de posição (transversais às cordas) do bloco de quatro dedos, são orientadas a partir do polegar, e o segundo a partir do anelar.

Estes dois sistemas servem só num contexto muito específico, mas satisfazem, até certo ponto, uma determinada necessidade de comunicação. Podem ser uma

ferramenta útil para organizar a realização de alguns acordes ou harpejos, entre outras possibilidades.

Mas, por exemplo, o que acontece quando o polegar deve tocar na 1^o, 2^a ou 3^a corda...? Ou quando **i**, **m** e **a** tocam na 6^a, 5^a e 4^a...? Ou durante a realização de um *trémolo*...? Ou numa passagem com escalas...?

Consideramos que um sistema que usa como referência quatro dedos em bloco, associados a quatro cordas, para designar Posições sobre apenas seis cordas, tem muitas limitações para definir *coordenadas* que possam orientar a localização do punho e os *gestos* da mão direita.

Achamos muito interessante que actualmente existam guitarristas que sintam a necessidade de usar um sistema posicional aplicado à mão direita - pelo menos no ensino -, na medida em que este facto justificará a criação e a difusão de um sistema mais abrangente e apurado, que facilite a transmissão de conhecimentos entre os instrumentistas.

Antes de realizar um estudo comparativo dos sistemas propostos pelos participantes “A” e “B”, consideramos necessário destacar os pontos mais importantes da nossa proposta.

- O Sistema Posicional aplicável à mão direita, que propomos nesta dissertação, está baseado num elemento técnico histórico: a *figueta* espanhola, já utilizada pelos *vihuelistas*. Esta consiste na pulsação alternada de **p** e **i** em qualquer corda³⁴⁶.
- Dividindo virtualmente a mão em duas partes: polegar/restantes dedos, o **i** cumpre uma função de *cabeça*, ou de representante do bloco **i**, **m**, **a** (e eventualmente o *mindinho*).
- Quando o **p** e o **i** tocam alternadamente ocorre uma interacção regular entre estes dois blocos. A corda onde se encontra o **i** será referência suficiente para marcar a Posição

³⁴⁶ Na técnica da vihuela, no séc. XVI, utilizavam-se dois tipos diferentes de *figueta*: a *estrangeira* e a espanhola. Na primeira o polegar ataca as cordas, próximo do dedo médio, ou seja *dentro* da mão, alternadamente com o indicador, e na segunda de forma similar à da guitarra actual, fora da mão.

da mão direita, já que o polegar direito tem uma mobilidade muito superior à do indicador e pode deslocar-se através das cordas sem a ajuda do braço.

- Como o **i** poderia entrar em contacto com as cordas, apresentando diferentes graus de flexão, a função do polegar, interagindo com o indicador, é a de fixar uma determinada flexão do mesmo, que é a necessária para ambos os dedos poderem tocar na mesma corda. Essa flexão determina por sua vez uma altura específica do punho e do braço. Portanto, se o indicador estiver na 3ª corda e se mudar para a 1ª mantendo exactamente a mesma flexão, o punho, levado pelo braço, realizará a deslocação que o indicador necessita para chegar até a corda, cuja medida aproximada é a distância que existe entre a 3ª e a 1ª corda.
- Como é necessário apenas um dedo - o indicador - com o complemento do polegar para definir a Posição, é então muito mais provável que este Sistema Posicional tenha utilidade prática em qualquer situação técnica da mão direita³⁴⁷, quando comparado com os sistemas que usam quatro dedos em bloco para este fim. O facto de só serem necessários o polegar e o indicador para definir a posição, permite também a sua aplicação em praticamente qualquer instrumento antigo de corda dedilhada, já que, na técnica de alguns destes instrumentos históricos, só são utilizados estes dois dedos. Neste caso, o anelar, ou os quatro dedos em bloco, não seriam uma referência útil, e na guitarra renascentista - com só quatro ordens - ainda menos.
- Depois de estar determinada a flexão e o lugar de colocação do indicador, o polegar pode deslocar-se livre e independentemente dos restantes dedos, numa ou noutra direcção, através das cordas, sem ter que alterar a altura do punho. O mesmo acontece com os dedos **m** e **a** que, mediante a sua extensão ou contracção, podem afastar-se ou aproximar-se do indicador sem alterar a Posição da mão.
- Se o indicador estiver na 3ª corda, a mão direita estará na Pos. III-D. Se estiver na 2ª, na Pos. II-D, e assim pordiante, seguindo o mesmo raciocínio. Portanto, teremos

³⁴⁷ Não só na guitarra actual, como também - e especialmente - em instrumentos antigos de corda dedilhada, nos quais o uso do anelar era banido em muitas situações, o que torna impossível aplicar na técnica da mão direita desses instrumentos os sistemas que propõem os participantes A e B do inquérito.

no total **seis** posições, as quais podem abranger todos os procedimentos técnicos executados pela mão direita, e não só **três**, como é referido nas observações dos participantes “A” e “B”, que não admitem numerosas situações da mecânica habitual da mão direita.

- O nosso Sistema Posicional, integrado por **seis** posições básicas, permite uma análise técnica bastante ampla na mão direita, e eventualmente, poderá ajudar o executante a criar mais facilmente uma imagem interna mais completa, uma visualização do que está a acontecer na mão direita durante a execução, o que, em teoria, poderá ligar-se às suas diferentes sensações tácteis. Esta última referência pode relacionar-se com as observações expressas por Eduardo Fernández no seu tratado de técnica³⁴⁸, relativamente às percepções cinestésicas que o executante pode associar a uma determinada acção.

³⁴⁸ Fernández, Eduardo. *“Técnica, Mecanismo, Aprendizaje, una investigación sobre llegar a ser guitarrista”*. Art Ediciones. Montevideo, 2000.

5. ESTUDO COMPARATIVO.

Vejamos agora a nossa interpretação das três diferentes posições da mão direita que são propostas pelos participantes “A” e “B”, no Inquérito, que aparecem na primeira pauta - respectivamente, 1ª, 2ª e 3ª “*Posição/Estância*” - utilizando o nosso conceito de Posição aplicado à mão direita:

(Cordas soltas)

The image displays four staves of musical notation, each divided into three sections labeled Pos. III-D, Pos. IV-D, and Pos. V-D. The notation shows finger positions (a, m, i, p) and dynamics (p) for each position. The first staff shows the initial positions with all strings loose. The subsequent staves show the progression of finger positions across the strings, with the third staff showing a more complex sequence of fingerings and dynamics.

Ex. VI-1. Interpretação das três “*Posições/Estâncias*” dos participantes no inquérito “A” e “B”, segundo o nosso ponto de vista.

Na segunda pauta podemos ver que apesar de os dedos polegar, médio e anelar se deslocarem para cordas adjacentes ou não adjacentes a partir das três “*estâncias*” propostas, segundo o nosso ponto de vista, as deslocções dos dedos (excepto do indicador), em cada uma das três Posições equivalentes da mão direita, não provocam nenhuma mudança, porquanto a colocação da mão, ou melhor a altura do punho necessária para a acção correcta de todos os dedos é exactamente a mesma. O mesmo é válido para as pautas 3 e 4, pelas seguintes razões:

- O polegar move-se independentemente do indicador (o qual mantém um grau de flexão invariável) e os restantes dedos, pelo que, quando este muda de corda, a altura do punho (em relação ao chão) pode permanecer quase imutável.

- Os dedos médio e anelar despregam-se ou contraem-se, esticando-se ou flexionando-se mais ou menos segundo a necessidade, para atacar uma corda ou outra, enquanto o indicador conserva a sua flexão articular, sem alterações.

Como já foi referido, existem outras três possíveis alturas do punho em relação às cordas - de uso normal e frequente na técnica da mão direita na guitarra -, que não são contempladas pelos participantes “A” e “B”. São aquelas nas quais se coloca o indicador disposto como para tocar em *figueta* - com a sua correspondente flexão característica - nas cordas 1^a, 2^a, e 6^a. Vejamos os seguintes exemplos:

(Cordas soltas)

Pos. I-D Pos. II-D Pos. VI-D

m i i a m i i p i i m i p a m i a m i m i p a m i p i m a i a m a i m i m

p p p

Ex. VI-2. Polegar e indicador tocando em “*figueta*”. Possibilidades não contempladas pelos participantes no inquérito “A” e “B”

Jorge Cardoso, participante no inquérito, achou oportuno citar um interessante comentário extraído da última edição do seu Método³⁴⁹, junto à sua resposta:

“A guitarra ensina a mão a guiar a mente
A guitarra ensina a mente a guiar a mão
A mente ensina a mão a guiar a guitarra
A mão ensina a mente a guiar a guitarra”

Mas, a mente não pode educar a guitarra para que oriente a mão, nem a mão é capaz de indicar-lhe como adestrar a mente. Dentro dum mesmo circuito, a mão e a mente ensinam e aprendem reciprocamente.”

Nestas linhas, o autor resume a complexa relação que existe entre o objecto que deve ser dominado e as diferentes partes do corpo que devem interagir fisicamente com ele, comandadas por diversas funções cerebrais. Consideramos que o uso de um Sistema

³⁴⁹ Cardoso, Jorge. “*Ciencia y método de la técnica guitarrística*”. Acordes Concert. Madrid, 2006. “*La guitarra enseña a la mano a guiar la mente/ La guitarra enseña a la mente a guiar la mano/ La mente enseña a la mano a guiar la guitarra/ La mano enseña a la mente a guiar la guitarra*”.

Posicional na guitarra é fruto do necessário circuito *bidireccional* mente/mão, do qual fala Cardoso.

6. FRAGMENTOS ANALISADOS

Trémulo

n.º 9

• Indicações:

Estudar muito lenta e fortemente, igualando o volume de cada nota.

Observar a regularidade rítmica. A altura da mão deve ser determinada pelas exigências do indicador como se recomenda nas indicações gerais, deslocando o polegar quando for necessário, abrindo-o até às cordas graves, sem afectar a posição nem o equilíbrio da mão. Ensaiar também em staccato e com a digitação: **p-i-a-m-i**, assim como com quialteras de cinco (trémolo flamenco) juntando mais uma semi-colcheia e usando a digitação **p-i-a-m-i**. Praticar com diferentes ritmos. Numa segunda etapa tocar com maior velocidade, mas sem perder o controlo dos movimentos e cuidando sempre da qualidade do som. Repetir ad libitum.

• Benefícios:

A apresentação longitudinal da mão direita e a ampla movimentação do polegar com condicionantes, aumenta nitidamente o domínio dos dedos em vários aspectos.

Este micro-estudo foi composto usando a escala hexacordal (tons inteiros).

Ex. VI-3. “Micro-estudo N.º 9”. R. Barceló. “Adestramento técnico para guitarristas”. Madrid, 2000. Deslocação independente do polegar direito, de 1ª até 6ª corda.

Seguidamente, vamos analisar o “*Micro-estudo N° 9*”, a fim de revelarmos as mudanças posicionais da mão direita e igualmente apurarmos os mecanismos que deverão ser empregues, embora no fragmento original de “*Adestramento Técnico para guitarristas*”³⁵⁰ já figurem algumas observações de carácter técnico.

Até ao quarto compasso a mão encontra-se na **Pos. I-D**, porque o polegar e o indicador actuam sobre a primeira corda. A apresentação é absolutamente longitudinal, já que todos os dedos atacam sucessivamente a 1ª corda. No último tempo do quinto compasso produz-se uma extensão extrema entre o polegar e o indicador. O indicador não sai do seu lugar nem muda a sua atitude, enquanto o polegar abre o *anel* que integra com o indicador, formando um semicírculo maior³⁵¹, que abrange a distância que vai da 1ª à 6ª corda; então o polegar estará preparado para tocar o **mi** da 6ª, sem alterar a capacidade dos restantes dedos para executar o *trémolo*, respeitando a divisão entre as duas partes da mão. A nomenclatura é igualmente **Pos. I-D**.

Quando o polegar se deslocar até a 2ª corda no início do compasso seis, a mão direita ainda encontrar-se-á em **Pos. I-D**, na medida em que a acção do indicador permanecerá imutável, atacando sempre a primeira corda com o mesmo grau de flexão. Assim, manter-se-á até ao segundo tempo do compasso nove, onde, pela primeira vez neste exercício, o **i** deslocar-se-á até à 2ª corda, acompanhado de **m** e **a** (independentemente dos movimentos do polegar, o qual dever-se-á adaptar aos diferentes graus de abertura exigidos pelas distâncias entre as cordas que atacará, consoante à nova situação da mão), onde chegará graças a um mínimo traslado transversal total (que convém realizar segundo a variante **b**, sem mudar o ponto de contacto do braço direito com o corpo da guitarra), estando a mão, a partir de esse momento, na **Pos. II-D**.

Cada vez que for necessário, a mão pode voltar à Pos. I-D utilizando o mesmo mecanismo mas em sentido inverso, tal como no primeiro tempo do compasso dez, quando o **i** regressa à 1ª corda. Deste modo, para tocar este exercício, a mão direita actuará no âmbito das Posições I-D e II-D, e requererá diversas extensões do polegar em relação ao indicador para realizar uma correcta execução.

³⁵⁰ Barceló, Ricardo. Op. cit. Pág. 46

³⁵¹ Recordemos a imagem de pegar num cilindro de tamanho mediano.

Arpejo

(em todas as cordas)

Rápido

n.º 11

pp crescendo sempre poco a poco

ff

pp

- Indicações:

Antes de começar a executar o exercício deve-se colocar-se a mão direita como para tocar normalmente as **quatro cordas mais agudas com p-i-m-a** de forma simultânea.

A partir daqui, levantando ligeiramente o antebraço, afastando um pouco a mão das cordas, devem elevar-se o polegar e indicador até à 6ª e 5ª corda mediante uma leve curvatura do pulso, sem mudar o ponto de apoio do braço. Trabalhar a dinâmica com muita atenção.

- Benefícios:

Este é um modelo de arpejo pouco frequente, mas muito útil tecnicamente, porque desenvolve a relação normal e também o cruzamento entre o polegar e o índice.

Está baseado no Estudo n.º 1 de R.Barceló.

Ex. VI-4. “Micro-estudo N.º 11”. R. Barceló. “Adestramento técnico para guitarristas”. Madrid, 2000. Mudanças de Posição da mão direita

Como se recomenda nas indicações relativas à forma de realizar o estudo N.º 11, no original de “Adestramento Técnico para Guitarristas”³⁵², a Posição predominante é a Pos. III-D e não a Pos. V-D, como se poderia deduzir correctamente observando unicamente os primeiros compassos. Mas o estudo de toda a peça torna-nos cientes de que há um mecanismo recorrente de ida e volta ao longo da mesma, o que torna mais

³⁵² Barceló, Ricardo. “Adestramento técnico para guitarristas”. Pág. 48. Real Musical. Madrid, 2000.

adequada a escolha inicial da Pos. III-D e a aplicação dum traslado transversal parcial para levar os dedos **i** e **p** até à 5ª e 6ª corda, respectivamente. Também poderia ser realizada - dependendo das características antropométricas e das habilidades naturais ou desenvolvidas previamente pelo executante - mediante um traslado transversal total mínimo, na sua variante **h**, a partir da Pos. III-D, chegando à Pos. IV-D combinada com um traslado parcial que simultaneamente leve o indicador até à 5ª corda.

Esta situação *intermédia* da mão direita permitirá uma deslocação confortável da mão, e consequentemente dos dedos, entre as duas regiões virtuais que criámos, para facilitar a compreensão dos requisitos técnicos: 6ª e 5ª corda por um lado e 4ª, 3ª, 2ª e 1ª por outro.

Na mão direita usam-se normalmente quatro dedos, tal como na mão esquerda, sobre as cordas. Podemos encontrar na mão direita o equivalente ao “*quádruplo*”³⁵³ da mão esquerda. Nesta mão, a distribuição faz-se em sentido longitudinal, enquanto na mão esquerda é realizada através das cordas, o que significa que quatro trastos na mão esquerda equivalem tecnicamente a quatro cordas na mão direita. Consequentemente, poderemos considerar que temos um *duplo*, integrado pelas 6ª e 5ª cordas, atacado por **p** e **i** e um *quádruplo*, formado pelas 4ª, 3ª, 2ª e 1ª cordas, potencialmente pronto para ser tocado respectivamente por **p**, **i**, **m** e **a**.

Definir as necessidades técnicas da mão direita levar-nos-á a encontrar a melhor estratégia mecânica para superar uma determinada situação, optimizando a colocação da mão direita graças à escolha da Posição idónea na passagem de um duplo a um quádruplo.

No estudo Nº 12 do mesmo livro, que veremos em breve, o polegar toca alternadamente na 3ª e na 2ª corda, onde também actua o indicador. Assim, a mão direita encontra-se em **Pos. II-D**, devido a alternância assinalada de **p** e **i**, na 2ª corda. Para obter a apresentação correcta da mão, podemos colocar **p** e **i** de maneira que ambos os dedos possam atacar comodamente, o que requer que a mão direita avance bastante em direcção à 1ª corda. A partir desta situação, colocaremos o **m** e o **a** frente à 1ª corda,

³⁵³ Ver “Glossário”.

enquanto o polegar pode deslocar-se mediante um movimento próprio - sem mexer a mão - desde a 2ª até à 3ª corda, e vice-versa.

Ricardo Bar

Arpejo

(para melhorar o controlo dinâmico do polegar)

nº 12

Rápido

p a i m p a i m

mp

cresc. poco a poco

simile sempre

f

p

etc. . .

- Indicações:
Repetir o mesmo modelo, começando na 4ª, 5ª e 6ª corda.
Quando o polegar toca na segunda corda, deve igualar a sua força com os restantes dedos, destacando, somente a terceira corda.
Como acontece no exercício de trémulo, deve cuidar-se o equilíbrio da mão, não permitindo ao polegar que arraste à mão quando toca nas cordas mais graves. Isto afectaria negativamente aos restantes dedos, fazendo-os perder a sua posição correcta e tornando difícil o regresso do polegar às cordas agudas.
- Benefícios:
Este arpejo foi pensado, também, para praticar principalmente a pulsação do polegar nas cordas agudas interagindo com os outros dedos, o que favorece o controlo dinâmico do mesmo, assim como uma boa colocação da mão. A digitação indicada pode solucionar algumas passagens rápidas e trilos em duas cordas.

Está baseado no estudo nº 3 de R. Barceló.

Ex. VI-5. “Micro-estudo Nº 12”. R. Barceló. “Adestramento técnico para guitarristas”. Madrid, 2000. Mudanças de Posição da mão direita.

Podemos considerar que esta é uma apresentação da mão direita intermédia entre a transversal e a longitudinal, já que **p**, **m** e **i** tocarão respectivamente nas cordas 3ª, 2ª e 1ª, com um certo grau de separação transversal. Contudo, o anelar deverá flexionar-se ligeiramente para atingir o mesmo nível que o médio - o da primeira corda - numa disposição longitudinal, porque os dedos **a** e **m** atacam uma mesma corda.



Ex. VI-6. Fragmento do “Estudo N° 1”. Heitor Villa-Lobos.

O famoso Estudo N° 1 de Villa-Lobos pode ser considerado como um paradigma das dificuldades de se conseguir a estabilidade e a segura orientação dos dedos da mão direita. É uma excelente obra para demonstrar os benefícios do uso de um Sistema Posicional para a mão direita durante o seu estudo. Esta peça didáctica assenta na repetição de um harpejo sobre as seis cordas, com uma distribuição dos dedos sempre idêntica, excepto durante os compassos 24 e 25.

A digitação da mão direita desenvolve-se em toda a peça sobre duas Posições: IV-D e III-D. O indicador sobre o **mi** da 4ª corda é um sinal de que deveríamos começar na Posição IV-D, separando o polegar até chegar à 6ª corda para tocar o **mi** grave.

O seguinte **si** da quinta corda, poderia ser tocado mediante uma mudança paralela até a Pos. III-D, mas é mais equilibrado para a mão direita manter-se na Pos. IV-D para tocar o **si**, porquanto, se tivermos em conta a quantidade de tempo que a mão está em cada uma das Posições, é melhor que ambas se desenvolvam em períodos idênticos (ou o mais similares possível) para obter maior estabilidade, sem esquecer que devemos ter em conta a repetição de cada compasso para perceber a dimensão total do harpejo³⁵⁴. Se em vez de usarmos *ritornelli* escrevêssemos por extenso, poderíamos observar com maior clareza as exigências mecânicas deste harpejo.

Continuando com a análise, quando chega a quarta semicolcheia - **sol**, tocada pelo indicador - deveríamos usar a Pos. III-D, colocando o **p** sobre a 4ª corda, o **m** sobre

³⁵⁴ No manuscrito original de Villa-Lobos não aparecem indicadas as repetições que estão na versão mais difundida revista por Segovia e editada por Max Eschig. No entanto, é indiferente para a função da mão direita que aqui tratamos, cuja acção permanece invariável durante a maior parte do estudo.



VII. CONCLUSÃO

Em Nápoles, cerca do ano 1570, com o nascimento do *pensamento harmónico*, começaram a ser utilizados na guitarra de quatro ordens certos acordes que funcionavam como contínuo para acompanhar obras vocais. Estes eram simbolizados mediante uma série de letras que mais tarde seria chamada Alfabeto de Montesardo, pelo livro destinado à guitarra de cinco ordens publicado por Girolamo Montesardo em Florença, no ano de 1606. As letras do Alfabeto não proporcionam referências harmónicas, tal como o baixo cifrado - que é assinalado mediante números que representam relações intervalares -, mas sim referências mecânicas que produzem um determinado resultado harmónico.

No tratado que Joan Carles Amat escreveu para guitarra espanhola e catalana de cinco ordens, publicado em Gerona em 1596, estava detalhada a formação de vários acordes chamados de *Puntos*. Estes assinalavam-se por meio de diferentes números, equivalentes às letras do Alfabeto. A configuração específica de cada um dos *Puntos* era explicitada através da escrita em tablatura italiana, na qual também estavam indicados, mediante pequenos pontos, os dedos da mão esquerda que deviam ser usados em cada corda, para os realizar. Esta combinação de tablatura e digitação da mão esquerda - que chamamos de Tablatura Digitada - convertia-se assim no primeiro Sistema Posicional usado na guitarra, porque indicava perfeitamente a altura do punho esquerdo em relação ao comprimento do mastro. Os números que representavam os diferentes *Puntos* codificavam os dados fornecidos pela Tablatura Digitada.

A barra era um elemento que permitia a transposição de alguns acordes do Alfabeto. A transposição era indicada mediante um número anexo à letra que representava um acorde. Este número informava do trasto onde deveria ser aplicada a barra e tornou-se numa espécie de Sub-Sistema Posicional. Como a barra era realizada com o dedo 1, o número adjunto associava esse dedo a um trasto específico, assinalando uma determinada localização do punho esquerdo em relação ao plano longitudinal do mastro. Por conseguinte, a função desse número que indicava uma deslocação da mão esquerda era, mais ou menos, equivalente à do número que, no futuro, seria utilizado na nomenclatura da Posição, o Sistema Posicional que apareceria no início do século XIX.

Cerca do ano de 1630, Foscarini criou o estilo misto, combinando, nas suas composições, o rasgueado típico da guitarra com o dedilhado habitual do alaúde, utilizando, respectivamente, o Alfabeto e a tablatura italiana. No entanto, o Sistema Posicional implícito no Alfabeto só estava presente nas partes em estilo rasgueado das composições, visto que na tablatura não estavam assinalados os dedos da mão esquerda.

No ano 1674, em Madrid, Gaspar Sanz utilizou pela primeira vez a Tablatura Digitada para escrever alguns solos *punteados* (dedilhados), ocasionalmente. Esta, pelas mesmas razões que o Alfabeto, funcionava como Sistema Posicional. Mas foi Santiago de Murcia que, em Madrid, a partir de 1732, incorporou totalmente, nas suas composições, este Sistema Posicional, graças à sua escrita em Tablatura Mista com a digitação da mão esquerda completa e minuciosamente digitada em todas as obras, facto absolutamente inusual.

O uso destes Sistemas Posicionais duraria pouco tempo depois. Quando a Tablatura e o Alfabeto foram abandonados e substituídos pela notação mensural, foram criados outros S. P. para auxiliar a nova escrita musical que tinha sido adoptada.

Por finais do século XVIII, entre os elementos teórico-práticos utilizados pelos músicos que tocavam a guitarra de seis ordens, estavam os Sistemas Posicionais para a mão esquerda denominados *Mano* e *Posição*, ou com termos equivalentes noutras línguas.

O aparecimento dos conceitos de Posição e Mano, na técnica da guitarra - inexistente na sua época barroca - tem a sua origem na adopção da guitarra de seis ordens por parte de muitos instrumentistas de corda fricciónada, que implantaram os seus velhos hábitos naquele jovem instrumento, na transição do século XVIII para o XIX. A substituição da tablatura pela notação mensural - um sistema de notação indirecto, que possuía informação musical, mas não mecânica - fez necessária a adopção de um recurso técnico auxiliar para orientar a mão esquerda, especialmente para os guitarristas que conheciam a Tablatura Mista Digitada, e para os que tinham uma formação prévia como instrumentistas de arco. Foram então bem-vindos os Sistemas Posicionais inspirados na Posição tradicional dos instrumentos de corda fricciónada.

O italiano Federico Moretti foi o primeiro guitarrista em publicar um Método para guitarra de cinco ordens, no ano 1792, onde se fazia referência ao uso de diferentes Posições, utilizando notação musical moderna. Em 1799 publica o mesmo livro em

castelhano adaptado a guitarra de seis ordens, mas utilizando o termo Mano como sinónimo de Posição (traduzido de *Posizione*).

O guitarrista francês Guillaume-Pierre-Antoine Gatayes escreveu em 1800 o primeiro método francês para guitarra de seis ordens onde aparecem indicações relativas ao conceito de Posição. Os exemplos fornecidos por Gatayes neste livro sentaram as bases da noção de Posição que hoje consideramos como tradicional.

Em 1820, Dionisio Aguado rejeitou o conceito de Mano, recomendando a utilização de um novo Sistema Posicional da sua invenção, que denominamos Disposição/Equísono. Baseava-se na harmonia e na realização dos mesmos acordes em três diferentes regiões do diapasão por meio da utilização de barras, assinalando o 1º, 2º ou 3º equísono através de números encerrados num círculo. Esses símbolos, portanto, não têm o mesmo significado do que hoje. No entanto, nalgumas das suas composições deste período, publicadas em França, podem encontrar-se avisos que dão informação sobre as cordas que devem ser usadas, tais como: “*6^{me}. corde*” e “*chanterelle*” (primeira corda).

Fernando Sor não incorporou o conceito de Mano, ou Posição, na sua escola, quando era uma prática habitual na sua época. Este facto tem a sua causa nos motivos apresentados anteriormente neste trabalho, que aqui resumimos:

- Rejeição do uso violinístico da guitarra, que considerava um instrumento musical predominantemente harmónico e não especialmente melódico, tal como o violino. Por via disso, os recursos característicos da técnica do violino - de onde provém o uso da Posição - não seriam adequados na guitarra. Sor considerou útil e conveniente não incorporar o conceito de Posição na sua técnica, que desenvolveu de maneira autodidacta.

- A definição de Posição habitual na sua época era imperfeita para Sor, especialmente porque era um executante que utilizava retro-extensões com frequência (no século XX, Leavitt não adoptou a definição que chamamos de tradicional - pelo mesmo facto -, declarando-o directamente no seu Método).

Sor, no entanto, reparou que era necessário utilizar um recurso alternativo para auxílio da orientação da mão esquerda, já que, normalmente, não digitava as suas peças, não indicava as cordas que deviam ser usadas e também não utilizava a Posição.

O artista criou, no seio das suas composições, uma ligação entre harmonia, melodia e digitação, dando especial importância aos padrões definidos pelas escalas maiores e menores e à digitação das terceiras e das sextas. Sor, no seu Método, defende as vantagens de conhecer perfeitamente os modelos de realização de terceiras e de sextas consecutivas sobre duas cordas para as poder transportar simplesmente, sistematizando a sua digitação.

A estrutura dum determinado acorde perfeito seria também a base para desenvolver a melodia, portanto, certa colocação dos dedos adequada para realizar uma determinada harmonia estaria muito próxima da disposição dos dedos necessária para realizar a escala da mesma tonalidade. Sor, tal como antes tinham feito os guitarristas barrocos e, mais tarde, Aguado, vê a possibilidade de transpor facilmente na guitarra os acordes perfeitos mediante barras realizadas com o dedo 1, que substituiriam o papel que cumpre a pestana, transportando a mesma disposição dos dedos ao longo do diapasão. Por conseguinte, o recurso orientador proposto por Sor estava baseado em parâmetros próximos dos da Disposição/Equísono de Aguado, e era especialmente útil para execução das suas obras.

A principal diferença entre as propostas de ambos os músicos era que Aguado tinha uma visão mais prática que Sor perante a esta questão: Aguado assinalava os diferentes *equísonos* mediante números, a partir dos quais se deduzia a colocação das barras em diferentes trastos. Sor, apesar de recorrer a padrões mecânicos para orientar a digitação, desejava que os executantes possuísem ferramentas intelectuais adquiridas através de uma formação musical mais sólida e meditada, para utilizar convenientemente os modelos propostos. Desta maneira, os leitores da sua música não necessitariam do auxílio de símbolos extra musicais nas partituras - supostamente -, para guiar a situação da mão esquerda na escala, nem para digitar as obras da maneira mais adequada.

Na época de Sor, os guitarristas não possuíam normalmente uma formação musical profunda, excepto os que previamente tinham estudado piano ou algum instrumento de orquestra. Sor pensava que “os guitarristas” deveriam ter uma formação teórica mais completa, para serem músicos profissionais.

Finalmente, o estudo da guitarra atingiu o mesmo nível académico que instrumentos tais como o violino ou o piano: actualmente existe o curso de Guitarra no ensino Universitário. Como teria gostado Sor, hoje praticamente todos os guitarristas

profissionais contam com uma sólida base teórica. Com o seu recurso alternativo à Posição, baseado na harmonia, Sor simplesmente tentava paliar, até certo ponto, essa carência formativa que foi solucionada com o passar do tempo. Mas, finalmente, os Sistemas Posicionais que evitou Sor mostraram-se necessários, por este motivo, sobreviveram até o século XXI.

O uso de Sistemas Posicionais na guitarra nos permite dividir e organizar o espaço onde decorrem todos os mecanismos de execução indispensáveis para fazer música por meio da guitarra, para auxílio da orientação das mãos. Estes são os motivos que justificam e explicam qual a finalidade ulterior dos mesmos.

Por outro lado, temos observado que, em relação aos aspectos técnico-mecânicos, existe um funcionamento intrínseco das mãos revelador de uma subjacente transversalidade técnico-instrumental. Com isto queremos dizer que existem mecanismos potencialmente *transplantáveis* da técnica de um a outro instrumento musical, se forem devidamente adaptados. A organologia dos instrumentos não é só o fruto de necessidades acústicas e musicais. É absolutamente devedora das características anatómicas e fisiológicas das mãos e de outras partes do corpo humano implicadas na execução. Por este motivo, os instrumentos sempre têm algum ponto em comum na sua técnica e na sua construção, por mínimo que seja, salvando as diferenças aparentes e superficiais.

Por exemplo, Sor e Tortelier descobriram que um recurso típico do piano, a “passagem pianística do polegar”, tinha aplicação na guitarra e no violoncelo, os respectivos instrumentos destes músicos. Este recurso está baseado na divisão virtual da mão em duas partes de igual importância: polegar | indicador + médio e anelar (polegar | 1 + 2, 3 e 4).

A comparação da técnica de diferentes instrumentos musicais pode inspirar-nos soluções originais para alguns problemas e ajudar-nos a ampliar os nossos horizontes técnicos-musicais. Prova disso é a adaptação para guitarra, de forma perfeitamente funcional, do sistema chamado “*silent playing*”, usado na técnica do violoncelo. Nesta dissertação, adaptámos e desenvolvemos este recurso sob a denominação de “Acção silenciosa do polegar esquerdo” (A.S.P.E.), intrinsecamente ligado à Posição da mão esquerda.

O uso da Posição de origem violinística não desapareceu nunca e a sua presença manteve-se desde o século XIX até os nossos dias, com certa intermitência. Foi abandonado paulatinamente pelos guitarristas, em parte pela influência de Sor como pedagogo e compositor, cuja música e ensinamentos, com o passar do tempo, foram cada vez mais difundidos a nível mundial.

As propostas de Aguado tiveram também muita importância sobre esse abandono. O sistema de *Posição/Equísono* (o qual associa números árabes encerrados num círculo aos números dos dedos da mão esquerda, que apresenta em 1843), que hoje é uma prática universal, veio a substituir ou complementar os conceitos de *Manos* e de *Posição*, e teve especial influência nesse facto. No presente trabalho, temos demonstrado que o difundido Sistema Posicional, que denominamos de Posição/Equísono - que é uma convenção guitarrística mundialmente aceite na actualidade - foi uma invenção de Dionisio Aguado.

No século XX, o conceito de Posição tradicional sofreu um forte golpe vindo de um dos mais importantes guitarristas desta época: Andrés Segóvia, sendo o culminar de uma clara tendência anterior. A sua figura foi determinante para que muitos guitarristas abandonassem, consciente ou inconscientemente (ou até não chegassem a conhecer), o uso da Posição na mão esquerda. O último bastião que restava à Posição era o estudo das escalas, onde ainda parecia ser bastante útil o conceito tradicional, mas Segóvia em 1953 publicou uma série de escalas digitadas de grande difusão mundial³⁵⁵ - ainda usadas por numerosos guitarristas - onde não fazia nenhuma referência à Posição, mas conservou o uso da *Posição/Equísono* de Aguado, que chegou desde este mestre até Segovia, através de uma breve série de guitarristas espanhóis.

Também no século XX, Pujol continuou a usar o sistema de *Posição/Equísono* de Aguado, mas, além disso, criou um novo recurso técnico inspirado na Posição tradicional, constituído por elementos chamados *quádruplos*, *triplos*, etc....

³⁵⁵Segovia, Andres. “*Diatonic major and minor scales*”. Columbia Music Co.. Estados Unidos de América, 1953. (Matanya Ophee afirma que uma versão anterior foi difundida na Argentina no ano 1930, segundo, no seu artigo electrónico: “*Una Breve Historia de los Métodos de Guitarra*”. <http://www.orphee.com/methods/castilia.htm>). Columbus - Ohio, 1999.

No entanto, o conceito de Posição, procedente da técnica dos instrumentos da família do violino, resistiu a desaparecer e permaneceu em forma *residual* dentro da técnica guitarrística como um vestígio dos tempos remotos. Foi *ressuscitado* e adaptado por William Leavitt em 1970 para ser utilizado com uma renovada definição, especialmente para o estudo de escalas, prática que continuou Dusan Bogdanovic em 1996. Abel Carlevaro retomou a noção tradicional de Posição, em 1978. Estes três guitarristas continuaram a também a usar, simultaneamente, o sistema original de Aguado de Posição/Equísono.

Com o decorrer do tempo, chegou-se a um uso eclético de todas estas propostas relacionadas com o Sistema Posicional, e não é raro encontrar hoje guitarristas que utilizem simultaneamente a antiga Posição, a Posição/Equísono e o Quádruplo, sem contradição aparente. Os recursos teórico/práticos que nasceram para substituir à Posição convivem hoje com ela harmoniosamente, sendo actualmente ferramentas técnicas e de comunicação muito úteis e complementares.

Convictos da utilidade em usar um Sistema Posicional na mão esquerda, no ano 1995 recriámos o conceito de Posição, elaborando uma definição que consideramos mais adequada dentro da técnica do século XX, tomando o polegar esquerdo como ponto de referência, facto totalmente novo. Apesar de o termo Posição ser polissémico, consideramos melhor manter esta denominação tradicional porque, noutras línguas, actualmente são ainda utilizados vocábulos muito próximos, por exemplo, *Posizione*, em italiano, ou *Position*, em francês e inglês.

Nesta dissertação aperfeiçoamos essa nova definição: numeramos as Posições segundo o lugar onde se situa o polegar esquerdo no plano longitudinal do mastro, mas ainda ligamos a numeração da Posição com a abertura angular. Portanto, a numeração da Posição também dependerá da abertura angular necessária num determinado momento.

Para explicar a interacção do polegar e os restantes dedos da mão esquerda, ligada à Posição (e, conseqüentemente, à abertura angular), visando a sua optimização do ponto de vista ergonómico, indagamos sobre vários aspectos anatómicos, fisiológicos e biomecânicos relacionados com a mesma. A partir do estudo realizado, concluímos que, a medida que a abertura angular e as extensões se tornam maiores - em apresentação

longitudinal -, é conveniente, ergonomicamente, deslocar o polegar esquerdo, para o aproximar, gradualmente, até cerca de um ponto situado em frente do centro da palma da mão (dedo 2), na convexidade do mastro. Para tal efeito, é necessário contar com a colaboração de certos movimentos do ombro e do braço, que foram explicitados neste trabalho.

O nosso Sistema Posicional permite realizar uma análise técnica apurada, assim como transmitir conhecimentos com maior facilidade e precisão, já que o modo de observação abrange todos os dedos da mão esquerda sem exclusão do polegar. Para completar a funcionalidade do sistema utilizamos uma nomenclatura auxiliar junto à mencionada A.S.P.E., que informa da situação do polegar e plasma graficamente os movimentos que o mesmo realiza.

Como temos dito, no início do século XIX, o conceito de Posição da mão esquerda desenvolveu-se na guitarra sob uma fortíssima influência da técnica violinística. Regra geral, os violinistas, bem como outros instrumentistas de corda friccionada, não tinham uma técnica desenvolvida de dedilhação, obviamente, pelo facto de fazerem uso quase exclusivo do arco na mão direita. Em consequência, nos instrumentos de arco não havia antigas tradições técnicas - tal como a Posição da mão esquerda - relacionadas com a acção da mão direita. Isto explica que historicamente não se tenha adoptado, de forma generalizada, um Sistema Posicional aplicado à mão direita na técnica da guitarra.

A primeira menção publicada sobre o uso de um Sistema Posicional aplicado à mão direita é do ano 2000. Para a sua criação, apoiamos-nos na correspondência gestual da mão esquerda e da mão direita: a disposição que permite o máximo rendimento de ambas as mãos para a execução encontra-se em gestos praticamente idênticos, apesar das suas diferentes funções e finalidades. Este conceito também tem sido ampliado na presente dissertação. A Posição da mão esquerda serviu-nos de *modelo* para desenvolver o mesmo conceito aplicado à mão direita, com bases similares, mas, neste caso, indicando a deslocação do punho direito no plano transversal das cordas. Tal como na Posição da mão esquerda, este sistema pode melhorar a percepção do trabalho que realizam todos os dedos e, em consequência, a organização da digitação, seguindo padrões definidos.

VII. Conclusão.

Neste trabalho, os novos Sistemas Posicionais têm sido explicitados com exemplos práticos para uma melhor compreensão. Esperamos que, no futuro, os guitarristas os integrem como parte da sua formação, para enriquecer o seu desenvolvimento técnico e artístico.

Finalmente, podemos considerar que os objectivos desta dissertação foram atingidos.

PARTE B

I. PERFORMANCE.

1. GRAVAÇÃO EM VÍDEO (DVD ADJUNTO).

2. PROGRAMA.

I

Concerto

VIOLINO E GUITARRA CLÁSSICO-ROMÂNTICA.

- Concerto em Sol maior,
para flauta (violino), guitarra e orquestra.

Ferdinando Carulli (1770 – 1841)

II

Solo

GUITARRA.

- Quinta Fantasia Op. 16, com Variações
sobre *Nel cor più non mi sento*.

Fernando Sor (1778 – 1839)

- Máscaras I, II, III

Ricardo Barceló (1960)

3. COMENTÁRIOS SOBRE AS OBRAS.

Na primeira parte do programa, teve-se em consideração a ligação das obras apresentadas com o tema da presente tese, sem esquecer a importância artística do repertório, o qual reflecte a época de maturidade musical dos compositores do Século XIX escolhidos, cujas obras foram publicadas entre os anos 1823 e 1870.

A guitarra a usar na execução do programa será uma cópia de um instrumento predilecto de Fernando Sor, construído por volta do ano 1825 em Inglaterra, no *estilo espanhol*, pelo luthier de origem italiana Joseph Panormo, irmão do também ilustre construtor Louis Panormo. Nestas composições poder-se-á ainda observar a transição de uma linguagem próxima do classicismo até uma outra influída pelo romantismo musical, facto que sustenta a denominação do instrumento daquela época como guitarra clássico-romântica.

Concerto

Violino, guitarra clássico-romântica e orquestra:

O Concerto em Sol maior para flauta (violino), guitarra e orquestra de Ferdinando Carulli, composto por volta do ano 1830, é uma obra pouco conhecida e quase uma raridade para a época. Nesta altura, eram frequentes as composições para flauta, violino e outros instrumentos melódicos, formando agrupamentos para a interpretação de música de câmara, nos que se integrava a guitarra. No entanto, não era habitual que um duo de flauta e guitarra desempenhasse uma função concertante com a orquestra. A cópia manuscrita deste concerto foi encontrada pelo guitarrista e musicólogo Ruggero Chiesa, na biblioteca municipal de Ostiglia – Itália, no fundo musical Greggiati, com a sigla B 3216. O mesmo manuscrito, revisto por Chiessa, foi publicado pela primeira vez no ano 1991, pela Editorial Suvini-Zerboni de Milão – Itália. É esta a versão que temos vindo a utilizar para a interpretação deste concerto de Carulli. A flauta tem sido substituída por um violino, facto que não constitui nenhum problema estilístico, nem de fidelidade histórica, na medida em que instrumentos tais como oboé, violino ou flauta eram considerados *equivalentes* por vários compositores da mesma época, tais como Vanhall, Giuliani, Molino e o próprio Carulli, na execução

de obras musicais destinadas à música de câmara. Para além disso, a parte de flauta adapta-se perfeitamente para ser executada no violino.

Solo:

Guitarra Clássico-Romântica

A peça seguinte, agora em guitarra *solo*, é uma importante composição de **Fernando Sor**, autor que não podia faltar, dado o tema da dissertação, num género que o músico espanhol cultivou bastante: as Variações, na situação presente a pouco interpretada **Fantasia com Variações, Op. 16**, do ano de 1823, sobre o célebre tema de Paesiello “*Nel cor più non mi sento*”, da ópera “*La Bella Molinara*”. Além de ser fruto de uma época de maturidade artística do compositor, reflecte-se nestas variações o afã de experimentação técnica e musical do compositor, afastando-se ligeiramente da sua escrita mais habitual para se aproximar, até certo ponto, do romantismo.

Na parte técnica, podemos destacar o uso de harmónicos de tipo violinístico - hoje caídos em desuso -, grandes extensões e uma variação completa só para a mão esquerda, para além de várias passagens de virtuosismo.

Solo:

Guitarra Contemporânea

A segunda parte do programa consta de uma obra contemporânea que será interpretada utilizando uma guitarra moderna, dando um salto de quase duzentos anos desde o *nascimento* da guitarra clássico-romântica, com vista a acentuar melhor o contraste. Achámos importante incluir pelo menos uma obra composta para ser executada na guitarra actual. Isto deixará em evidência algumas das mudanças organológicas que têm afectado o instrumento, entre elas, o notório aumento das suas dimensões, quando comparadas com as mais frequentes na guitarra romântica. O tamanho superior do instrumento alterou, de alguma maneira, a sua sonoridade, bem como a técnica de ambas as mãos, em especial a da mão esquerda. As novas dimensões tiveram o efeito de limitar, até certo ponto, a abrangência interválica entre os dedos 1 e 4 (T. Heck observou que nos antigos instrumentos de corda dedilhada, tais como vihuelas e guitarras renascentistas, era possível abranger, geralmente, cinco trastos entre os dedos 1 e 4 sem esforço, ou seja, com mínima abertura angular), assim como a

afectar a atitude desta mão em certas situações, o que pode reflectir-se na sua função, assim como na nomenclatura da Posição. Ao mesmo tempo podem mostrar-se práticas técnicas e musicais que caracterizam a música para guitarra dos séculos XX e XXI.

- “*Máscaras*” I, II e III, é uma peça que foi premiada no I Concurso Hispano-Luso para Guitarra “Cidade de Badajoz”, no ano 2006. Integramos no programa uma obra composta pelo autor desta dissertação, um tríptico baseado fundamentalmente em ritmos latino-americanos, mas utilizando uma linguagem moderna, com exigências técnicas relativamente importantes.

Considerando que é uma obra recente, achamos pertinente acrescentar alguns comentários sobre esta composição:

É um tríptico com influências rítmico-melódicas de várias formas musicais ibero-americanas e de elementos do oriente próximo. Sem ser descritivo, tenta espelhar os diferentes sentimentos que podem evocar as máscaras teatrais ou carnavalescas, assim como o ambiente típico que envolve uma plêiade de sensações, frequentemente contraditórias.

Desde o princípio da obra até o compasso 36, o ritmo predominante é o do *Tango-Milonga*, que é a primeira forma adquirida pelo tango tradicional que conhecemos actualmente, com forte influência de ritmos afro-americanos, junto a uma melodia bastante sincopada, dando lugar a uma textura simples e transparente, graças à escrita a duas vozes, que exige algumas extensões na mão esquerda. *Moderato misterioso* e *sul tasto* indicam que a interpretação deve ser bastante íntima, dentro de um tempo moderado, apesar dos acentos e das articulações sugeridas na partitura.

Em continuação, aparece um breve interlúdio de quatro compassos que dão a entrada a uma série de acordes harpejados em forma de *Milonga* - normalmente divididos em figuras iguais com a acentuação 3+3+2 - que darão apoio, a partir do compasso 49, a uma melodia singela e nostálgica, quebrada por algumas ligeiras alterações rítmicas - três contra dois - como uma recordação fugaz das antigas danças ibéricas, que sofreram uma metamorfose sincrética quando assimiladas pelos crioulos e os nativos sul-americanos durante o período colonial.

No compasso 69 apresenta-se uma mudança de intenção melódica. Com um carácter inocente, o *ostinato* mantém o seu carácter atractivo através de sucessivas mudanças harmónicas, rítmicas e tímbricas, representadas, especialmente estas últimas, pela indicação *sul ponticello* no compasso 77. A partir do referido compasso prepara-se

o regresso a uma secção idêntica à inicial, onde acaba a primeira parte do tríptico, mas num *tempo* mais rápido, cuja entrada será preparada mediante um gradual *accelerando* ao longo de oito compassos.

A segunda parte começa com uma introdução livre, que cria um ambiente misterioso. São usados diferentes efeitos sonoros, apresentando breves pinceladas de carácter oriental, para dar lugar, a partir do compasso 21, a uma espécie de dança, onde se retomam elementos que foram apresentados na introdução mas elaborados de uma forma mais rítmica, embora com momentos de certa instabilidade, provocados por algumas mudanças de compasso. O executante tem a liberdade de repetir “*ad libitum*”, só uma vez, os fragmentos encerrados numa moldura, assim como a de ornamentar livremente, o que outorga uma pequena margem de aleatoriedade à composição.

A terceira parte do tríptico se inspira, igualmente, no *Tango-Milonga*, tal como a parte I, mas possui um carácter muito diferente, próprio de uma atmosfera mais alegre e burlesca - indicado como *Andantino Grotresco* - até o compasso 22, pois nesse momento começa uma linha melódica mais lírica e *cantabile* de corte centro-americano. Novamente marca a sua presença a poli-ritmia três contra dois, com um tipo de escrita pouco frequente na literatura guitarrística, sem afastar-se da música tradicional, onde a justaposição de uma melodia em 6/8 ao ritmo do *Tango-Milonga* (2/4) revela alguns momentos complexos de leitura e execução.

II. ANÁLISE TÉCNICA

Como forma de criar uma maior e necessária ligação entre a parte “A” da Tese - predominantemente teórica - e a parte “B” - principalmente artística e teórico-prática - seleccionámos duas das peças do programa, para realizar um estudo, mediante um sistema “*ad hoc*” antes desconhecido no universo guitarrístico. Esse sistema permite realizar uma análise técnica que inclui os movimentos do polegar esquerdo e o ritmo dos mesmos, com bastante precisão.

1. SISTEMA USADO PARA ANALISAR A ACÇÃO DA MÃO ESQUERDA.

Em termos de notação, para realizar a análise das peças seleccionadas, optámos por uma apresentação em sistemas integrados por duas pautas:

- Na pauta superior aparece o texto musical revisto e digitado a partir da edição original para guitarra.

- Na pauta inferior pode ver-se um tipo de escrita aparentemente musical mas, tratando-se, na realidade, de uma mera *ferramenta* de análise técnica para representar os movimentos que o polegar esquerdo realiza - importante parte da anatomia da mão que colabora de uma maneira “oculta” atrás do braço da guitarra, definindo as diferentes Posições -, enquanto os restantes dedos da mão esquerda, cuja acção é mais óbvia, actuam sobre o sobre-ponto.

2. O POLEGAR ESQUERDO E A GRELHA IMAGINÁRIA.

A função do polegar é tão importante, que o famoso violoncelista Paul Tortelier o chama de *eminência parda*, como temos dito. Para representar os movimentos do polegar esquerdo temos-nos inspirado no recurso gráfico que Tortelier denomina “*silent playing*”. Na pauta inferior indicamos os lugares que o P.E.³⁵⁶ vai ocupando em cada momento da execução, tomando em conta a corda, ou cordas, e o trasto em frente dos quais o mesmo fica (P.E.). Chamamos a esta função do polegar de “Acção silenciosa do polegar esquerdo”, ou, na sua versão abreviada, A.S.P.E., porque, sem produzir nenhum

³⁵⁶ O significado das siglas usadas pode ser encontrado na secção “Abreviaturas”.

som que forme parte do tecido musical, o polegar esquerdo realiza numerosos movimentos transversais, longitudinais e perpendiculares em relação ao mastro, que poderiam, de certo ponto de vista, ser considerados equivalentes aos que realizam os dedos 1, 2, 3 e 4.

As deslocações do P.E. podem ser traduzidas na pauta através de notas *não sonoras* e, se for necessário, de sinais que indiquem o número de corda. Para isso, estabelecemos uma *projecção* das linhas que representam as cordas e os trastos na parte convexa do mastro. Estas constituem uma espécie de grelha imaginária que serve de referência para identificar os movimentos em três dimensões que o P.E. realiza. As figuras informam sobre a duração do contacto deste dedo com um determinado lugar do mango que, como foi dito, é assinalado por notas sem propósito musical.

Uma alternativa ao uso de uma segunda pauta para representar a A.S.P.E. é a utilização das tablaturas tradicionais, tais como a francesa e a italiana. Este sistema de notação directa também seria perfeitamente adequado para este fim, já que, como temos explicado, as notas na pauta destinada a A.S.P.E., servem para indicar lugares específicos do braço da guitarra e não sons de diferentes alturas.

3. ACÇÃO SILENCIOSA DO POLEGAR ESQUERDO

Como se poderá apreciar nas partituras analisadas, o ritmo dos deslocamentos do polegar esquerdo pode ser bastante complexo, o que torna a A.S.P.E., não só uma útil ferramenta de ensino e aprendizagem, como também um inusitado instrumento de análise técnica. A A.S.P.E não só pode indicar a localização aproximada do P.E., mediante notas *não musicais*, como também assinalar os momentos em que este perde o contacto com o mango e a duração da mesma, graças a outros símbolos convencionais da música: as pausas.

Achamos necessário dizer que embora possam haver coincidências na A.S.P.E de diferentes guitarristas, podem também existir várias diferenças. As variáveis antropométricas e organológicas - especialmente o comprimento de corda vibrante - provocarão ligeiras variações nos lugares de colocação do P.E. em diferentes guitarristas. Por exemplo: o instrumentista “X”, que tem as mãos mais pequenas do que o instrumentista “Y”, seguramente precisará, por essa razão, de usar a abertura angular

uma maior quantidade de vezes num instrumento igual, e essa abertura traduzir-se-á numa diferente colocação do polegar esquerdo.

A A.S.P.E é absolutamente interdependente da função dos restantes dedos da mão esquerda e, portanto, é necessário ter em conta os movimentos do polegar para realizar as digitações.

4. MOVIMENTOS DO POLEGAR ESQUERDO. RITMO. POSIÇÃO

A ideia original de representar a “*silent playing*” numa pauta é de Tortelier, aplicada à técnica do violoncelo. Nós temos desenvolvido esta ideia, adaptando-a para guitarra, cujo resultado é o sistema que denominamos de A.S.P.E.. Esta informa não só da localização do P.E. e dos seus deslocamentos transversais, longitudinais e perpendiculares em relação à parte traseira do mango, como também do ritmo das mesmas durante a execução da música.

Para Tortelier, o dedo 1 define o número de Posição seguindo o padrão que surge da escala diatónica, como tradicionalmente, apesar da importância que concede à acção do polegar. Do nosso ponto de vista, a Posição é marcada pelo polegar esquerdo.³⁵⁷ As mudanças de Posição verificam-se quando este dedo se desloca longitudinalmente³⁵⁸ (excepto quando o P.E. muda o seu ponto de contacto com o braço da guitarra para favorecer a abertura angular), ultrapassando a projecção de um trasto na parte traseira do mango, incluindo a *passagem pianística*, quando o polegar se desloca ao longo do mastro enquanto os restantes dedos permanecem no mesmo lugar.

O polegar esquerdo formará diferentes graus de ângulos com as linhas horizontais e verticais da grelha imaginária, pousando-se em diversos lugares na largura do mastro durante a execução. As articulações do P.E. experimentarão diversos graus de flexão, provocados pela convexidade do braço da guitarra e, em consequência, algumas das vezes entrará em contacto com aquele somente com a sua falangeta, numa parte próxima da ponta do dedo e, outras vezes, com duas falanges.

³⁵⁷ Apesar do que já foi referido no capítulo V da parte “A”, cremos importante recordar que a nossa concepção está baseada primordialmente na divisão virtual da mão em dois blocos: um constituído pelo polegar esquerdo, por um lado, e outro cuja *cabeça* é o dedo 1, mas que também integra os dedos 2, 3 e 4. Esta ideia também regulará o conceito de Posição aplicado à mão direita.

³⁵⁸ As Posições e a sua nomenclatura são explicitadas no “Glossário”.

Quando o P.E. entrar em contacto unicamente com a sua falangeta, a A.S.P.E. estará representada na pauta só por uma nota. E quando o fizer com duas falanges, a notação realizar-se-á mediante um acorde de duas notas (com a *scordatura* convencional, uma quarta justa ou uma terceira maior, conforme a afinação de duas cordas consecutivas).

Se duas notas iguais estiverem ligadas, deve entender-se que o polegar não deve separar-se do mango (tal como uma ligadura de prolongação).

Se a mesma nota estiver repetida, o polegar deve abandonar o contacto por uma quantidade de tempo mínima, para dar liberdade de movimento aos dedos e aos restantes elementos do sistema motor (uma espécie de *non-legato*).

As pausas informam da duração da perda de contacto do P.E. com o mastro. Durante as pausas o polegar simplesmente permanece relaxado. Essa perda de contacto assinala, por vezes, a preparação duma mudança de posição ou duma alteração na disposição dos dedos³⁵⁹.

Como temos visto, a A.S.P.E é uma ferramenta de análise técnica bastante completa, na medida em que podemos indicar, por meio de notas, bicordes ou pausas, a situação aproximada do P.E. em relação à parte convexa do mastro, os seus movimentos em três dimensões e, ainda, a duração dos seus contactos com o braço da guitarra, através de figuras de diferentes valores. Esta ferramenta técnica pode ajudar a revelar dificuldades *ocultas* em certas passagens aparentemente simples, evidenciando os movimentos do polegar e a sua complexidade rítmica, independente da parte musical.

³⁵⁹ Os dedos da mão esquerda - apesar de estarem a calcar as cordas - por vezes não contam com a ajuda da força de oposição do P.E. e será responsabilidade do braço esquerdo manter os dedos da mão esquerda nos lugares necessários aplicando a pressão necessária sobre o diapasão, unicamente graças à sua força de tracção, enquanto os dedos permanecem firmes, com as suas articulações *fixadas*.

III. TEXTOS MUSICAIS ANALISADOS

1. QUINTA FANTASIA OP.16, COM VARIAÇÕES SOBRE “*NEL COR PIÙ NON MI SENTO*”, DE F. SOR.

Quinta Fantasia com Variações sobre a Ária de Paisiello "Nel Cor Più Non Mi Sento"

Fernando Sor
Dig. e Rev. por R. Barceló

Andante Largo

Guitarra
Clássico-Romântica
(L. C. V. 630cm)

A.S.P.E.
(Personalizada
R. Barceló)

The musical score is written for guitar and consists of three systems of music. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a forte (f) dynamic and a 'c8' marking. The second system continues the melody with a forte (f) dynamic and a 'c8' marking. The third system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, featuring a piano (p) dynamic and a 'c8' marking. The score includes various performance instructions such as 'Dol.', 'IV - IV RED./T.P.', 'II RED.', 'I RED.', 'VIII', 'IX EXT.', 'V', 'VII', 'II RED.', 'I RED. / RED.', 'III RED.', 'III', 'VII RED./T.P.', and 'IX RED./T.P.'. The score also includes a list of fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a list of fret numbers (8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

(*) em Baixo da "Pestana"
(ou um pouco antes)

4 1 4 1 3 0

f p

X RED. VII₇ I RED. II C.A. I RED. II C.A. I RED. I RED. III III RED. I RED.

T.P.

III RED. II RED. II RED./ R.E. V RED./T.P. I RED. I RED. II RED./(P.T.) II RED.

II RED. VII AMP. I RED.

II III RED. I RED. I RED.

The musical score consists of four systems, each with a guitar (top staff) and bass (bottom staff) part. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The bass part is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

System 1: The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Fingerings are indicated by numbers 0, 2, 3, and 4. The bass part has a simple accompaniment with long notes. Annotations include "I RED./A.T." and "I RED.".

System 2: The guitar part continues with similar rhythmic patterns. A circled "4" indicates a fourth finger. The bass part has a simple accompaniment. Annotations include "I RED." and "V EXT.".

System 3: The guitar part features a circled "4" and a circled "2". The bass part has a simple accompaniment. Annotations include "f" (forte) and "V".

System 4: The guitar part features a circled "4" and a circled "2". The bass part has a simple accompaniment. Annotations include "ff" (fortissimo) and "VII".

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various chords, scales, and fingerings. Chord labels are placed below the staves, and dynamic markings like 'p' are used.

System 1:

- Staff 1: Treble clef, 4/4 time. Chords: C7, VII RED. (F#7), VII RED. (F#7), VII (F#7).
- Staff 2: Bass clef. Chords: VII RED. (F#7), VII (F#7).

System 2:

- Staff 1: Treble clef, 4/4 time. Chords: I RED. (F#), VI (F#), V (F#), VII (F#), VIII (F#), VII (F#).
- Staff 2: Bass clef. Chords: I RED. (F#), VI (F#), V (F#), VII (F#), VIII (F#), VII (F#).

System 3:

- Staff 1: Treble clef, 4/4 time. Chords: V RED. (F#), V RED. (F#), VI T.P. (F#), VII T.P. - VII-VII T.P. (F#), IX (F#), IX RED. (F#), VII RED./T.P. (F#), V (F#), III RED. (F#).
- Staff 2: Bass clef. Chords: V RED. (F#), V RED. (F#), VI T.P. (F#), VII T.P. - VII-VII T.P. (F#), IX (F#), IX RED. (F#), VII RED./T.P. (F#), V (F#), III RED. (F#).

System 4:

- Staff 1: Treble clef, 4/4 time. Chords: III RED. (F#), I RED. (F#), II RED./A.T. (F#), III RED. (F#), II C.A. (F#), I (F#).
- Staff 2: Bass clef. Chords: III RED. (F#), I RED. (F#), II RED./A.T. (F#), III RED. (F#), II C.A. (F#), I (F#).

III. Textos musicais analisados.

III RED. I RED. I RED. I RED. I RED. I C.A. I C.A.

I RED. III IV V AMP. V AMP. III IV V AMP.

V AMP. III RED. III RED. I RED. I C.A. I C.A. \emptyset RED.

\emptyset RED. \emptyset RED.

I RED. \emptyset RED. I RED.

Andantino Cantabile

THEMA

The musical score is divided into four systems, each consisting of a treble and a bass staff. The treble staff features a melodic line with various fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and articulations. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and fingerings. Performance instructions are placed throughout the score, including 'I RED.', 'II RED.', 'C.I.', 'C.III', 'III RED.', 'I C.A.', and 'I RED. (T.P./A.T.)'. A double bar line is present in the third system.

III. Textos musicais analisados.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various intervals and fingerings (4, 1, 2, 3, 4, 3, 0, 3). The lower staff (bass clef) contains a bass line with intervals and fingerings (1, 0, 2, 7). The system is divided into three measures. The first measure is labeled "I RED." with a dashed line. The second measure is labeled "II RED. (A.T./T.P.)" with a dashed line. The third measure is labeled "I RED." with a dashed line.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various intervals and fingerings (4, 1, 4, 1, 3). The lower staff (bass clef) contains a bass line with intervals and fingerings (3, 0, 2, 3). The system is divided into four measures. The first measure is labeled "CIII" with a bracket. The second measure is labeled "III" with a bracket. The third measure is labeled "III RED." with a bracket. The fourth measure is labeled "I RED." with a bracket. The system is also labeled with "CI" and "C I" at the top right. The bottom right of the system is labeled with circled numbers 4 and 3.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various intervals and fingerings (1, 4, 1, 0, 1). The lower staff (bass clef) contains a bass line with intervals and fingerings (3, 2, 7, 3, 2). The system is divided into two measures. The first measure is labeled "I RED." with a dashed line. The second measure is labeled "C III" with a bracket. The bottom right of the system is labeled with circled numbers 4 and 3.

1ª Variação

The musical score for the 1st Variation consists of four systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-4 and letters *i*, *a*, *m*. Performance instructions are written below the staves, including "I RED.", "III RED. (A.S.T.)", "R.EXT/EXT.EXT.", "I RED.", "I RED./SP.", "I RED.", "II C.A.", "III C.A.", "I RED.", "II C.A.", "I RED.", "I RED.", "VII", and "IV RED.". The score is written in a key signature of one flat and a time signature of 8/8.

III. Textos musicais analisados.

System 1 of the musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 0, 4, 3, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 4). The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and fingerings (4, 3). The system is divided into three measures. The first measure is labeled "IV RED. I RED." below the staff. The second measure is labeled "I RED. VII" below the staff. The third measure is labeled "III RED. III RED. RED./T.P. I RED." below the staff.

System 2 of the musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and fingerings (a, 1, 4, 0, 0, 0, 3, 2, 0, 1, 3, 2, 1, 0, 1, 4, 1, 0, 1, 2, 0, 1, 4, 1). The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and fingerings (3, 2, 1, 0, 3). The system is divided into three measures. The first measure is labeled "I RED." below the staff. The second measure is labeled "I RED. II RED. IV III" below the staff. The third measure is labeled "I RED." below the staff.

System 3 of the musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and fingerings (4, 4, 3, 3, 4, 3, 1, 3, 1, 4, 1, 0, 1, 2, 4, 0, 2, 1, 3). The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and fingerings (4, 3). The system is divided into three measures. The first measure is labeled "I RED. VII III C.A. I RED." below the staff. The second measure is labeled "I RED. I RED./ SP." below the staff. The third measure is labeled "I RED." below the staff.

2ª Variação

C 8

VIII VIII VIII RED. VIII IX RED./T.P. VIII VII

VIII VIII T.P. VII RED./T.P. VII VI VIII RED. VIII AMP.

VIII VIII T.P. VII RED./T.P. VII VI VIII RED. VIII AMP.

VIII VIII AMP. IX VIII AMP. VIII RED. VIII IX

IX VII RED. VII IX IX T.P. VIII VIII RED. VIII RED. VIII

III. Textos musicais analisados.

The musical score is presented in three systems, each with a guitar (top staff) and bass (bottom staff) part. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1:** Guitar has a triplet of eighth notes (F#, A, C) and a quarter note (E). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: VIII.
- Measure 2:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: IX IX AMP. (R-EXT.) V.
- Measure 3:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: V VII.
- Measure 4:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: VII VII XI T.P.

System 2 (Measures 5-8):

- Measure 5:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: VIII RED. VII T.P. RED.
- Measure 6:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: VII RED. VII.
- Measure 7:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: VIII RED. VIII AMP.
- Measure 8:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: VIII AMP.

System 3 (Measures 9-12):

- Measure 9:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: VIII.
- Measure 10:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: VIII RED. VIII AMP. IX.
- Measure 11:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: VIII AMP. VIII RED.
- Measure 12:** Guitar has a quarter note (F#), an eighth note (A), and a quarter note (C). Bass has a quarter note (F#) and a quarter rest. Labels: VIII.

3ª Variação

Variação

The musical score is written for guitar and bass in 8/8 time. It consists of four systems of two staves each. The guitar staff (top) contains complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and accents. The bass staff (bottom) provides a harmonic and rhythmic foundation with longer note values and rests. Performance instructions are written below the staves, including 'RED.' (Reduction), 'C.A.' (Cantata), 'S.P.' (Solo Part), 'AMP.' (Amplification), 'R-EXT.' (Rehearsal Extension), 'T.P.' (Trio Part), and 'Ø' (Empty). Chord symbols like 'C II', 'C III', 'C I', 'C II', and 'C III' are also present. The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8.

III. Textos musicais analisados.

4ª Variação

Lento a Piacere

The musical score is written for two staves, Treble and Bass Clef, in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems. The first system includes chords C III-7, C III, and Harms. VIII. The second system includes Harms. VII. The third system includes Harms. VIII. The fourth system includes V and XII. The fifth system includes Harms. V, III, V, and XII. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The bottom staff includes the text (Livre) under a slur. The score is annotated with various performance instructions and fingerings.

Chords and performance instructions:

- C III-7
- C III
- Harms. VIII
- III RED.
- I RED.
- V AMP. (R-EXT.)
- Harms. VII
- VII
- I RED.
- V
- II C.A.
- III RED.
- II RED.
- I RED.
- Harms. VIII
- VIII
- I RED.
- V AMP.
- III RED.
- II RED.
- II RED.
- II RED.
- III RED.
- V RED.
- VII
- VIII RED.
- V
- XII
- VII
- III RED.
- I RED.
- Harms. V
- III
- V
- XII
- (Livre)
- III RED.
- II RED.
- II RED.
- I RED.
- III RED.

8

V III VIII
RED. RED.

VII X VIII VII V
RED. RED. RED.

III RED. I RED. III RED. II RED. I RED. III RED. I RED. IV AMP. C.A.

8 ⑤ ②

5ª Variação

Tempo Primo

8

III RED./ T.P. III RED. I RED. I RED./ T.P. I RED./ A.P. I RED. I RED.

8

III RED. III T.P. RED. I RED. I RED. I RED./ T.P. I RED.

8

I RED. I RED. A.T. I RED. III RED. I RED. I RED. A.T. I RED.

8

I RED./ T.P. III C.A. III I RED.

6ª Variação

Minore

The musical score for the 6th Variation is presented in two systems, each consisting of a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 8/8.

System 1:

- Measure 1:** Piano staff has a whole note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a whole note chord (C3, E2, G2). Instruction: C III.
- Measure 2:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: III RED.
- Measure 3:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: III C.A.
- Measure 4:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: I RED.

System 2:

- Measure 5:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: I.
- Measure 6:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: III.
- Measure 7:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: III C.A.
- Measure 8:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: II RED.
- Measure 9:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: III RED.
- Measure 10:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: I.
- Measure 11:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: I C.A.

System 3:

- Measure 12:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: I RED.
- Measure 13:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: IV RED.
- Measure 14:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: V AMP.
- Measure 15:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: I.
- Measure 16:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: I C.A.
- Measure 17:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: III RED.

System 4:

- Measure 18:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: VII RED.
- Measure 19:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: VII RED./T.P.
- Measure 20:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: VI AMP.
- Measure 21:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: III C.A.
- Measure 22:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: I.
- Measure 23:** Piano staff has a half note chord (C3, E2, G2). Bass staff has a half note chord (C3, E2, G2). Instruction: V RED./A.T.

7ª Variação

The musical score for the 7th Variation is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

System 1:

- Staff 1 (Treble):** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking 'p' (piano) is present. A slur marked '8' is over a triplet.
- Staff 2 (Bass):** Starts with a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking 'p' (piano) is present. A slur marked '8' is over a triplet.
- Chord Reductions:** Labeled as 'III', 'I RED.', and 'I RED.'.

System 2:

- Staff 1 (Treble):** Continues the melodic line with triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking 'p' (piano) is present. A slur marked '8' is over a triplet.
- Staff 2 (Bass):** Continues the bass line with triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking 'p' (piano) is present. A slur marked '8' is over a triplet.
- Chord Reductions:** Labeled as 'VII RED./T.P.', 'III', 'I RED.', 'III RED.', 'V RED.', 'V', and 'VI RED.'.

System 3:

- Staff 1 (Treble):** Continues the melodic line with triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking 'p' (piano) is present. A slur marked '8' is over a triplet.
- Staff 2 (Bass):** Continues the bass line with triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking 'p' (piano) is present. A slur marked '8' is over a triplet.
- Chord Reductions:** Labeled as 'VII RED./T.P.', 'XI RED./T.P.', 'IX RED./T.P.', and 'VII'.

System 4:

- Staff 1 (Treble):** Continues the melodic line with triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking 'p' (piano) is present. A slur marked '8' is over a triplet.
- Staff 2 (Bass):** Continues the bass line with triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking 'p' (piano) is present. A slur marked '8' is over a triplet.
- Chord Reductions:** Labeled as 'VII', 'III C.A.', 'II C.A.', 'V RED.', 'VI AMP.', 'V C.A.', and 'IV C.A.'.

III. Textos musicais analisados.

The musical score is divided into four systems, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings. Below the bass staff, there are labels for specific musical elements, often preceded by a circled number (1, 2, 3, 4).

System 1: Treble staff features a triplet of eighth notes (labeled 1) and a triplet of sixteenth notes (labeled 2). Bass staff includes labels: I RED., III RED., V AMP. (R-EXT.), III RED., III RED., and two empty circles (Ø).

System 2: Treble staff features a triplet of eighth notes (labeled 1) and a triplet of sixteenth notes (labeled 2). Bass staff includes labels: IV AMP., V AMP. (R-EXT.), and III RED.

System 3: Treble staff features a triplet of eighth notes (labeled 1) and a triplet of sixteenth notes (labeled 2). Bass staff includes labels: II RED./T.P., II C.A., III C.A., V RED., V, and VI RED.

System 4: Treble staff features a triplet of eighth notes (labeled 1) and a triplet of sixteenth notes (labeled 2). Bass staff includes labels: VII RED./T.P., VIII RED., XI RED./T.P., IX RED./T.P., and VII.

8ª Variação

só para a mão esquerda

8

Mais Animado

II C.A.

8

8

II C.A.

8

8

II C.A.

8

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of chords and melodic lines with fingerings: 2 1 0 0, 5, and 7. The lower staff is a bass line with a single note '8' at the beginning.

Second system of the musical score. The upper staff continues with chords and fingerings: 3, 0, 2, 4, 1, 3, 2, 4. It includes a double bar line and a repeat sign. The lower staff has a bass line with a 'C.A.' marking and a 'II' marking.

Third system of the musical score. The upper staff features complex chordal textures with fingerings: 1 4, 2 7, 1 2, 3 4, 4 1, 1 4, 5, 0, 4 2, 1 3, 2 4. The lower staff includes a bass line with a '3' marking and a series of Roman numeral reductions: I RED., V RED., IV RED., II RED., I RED., I RED., II.

Fourth system of the musical score. The upper staff continues with chords and fingerings: 2 1 3, 2 4, 2 2 4 3, 4 0, 4 0, 1, 3 4 2 0, 0 1 0. The lower staff includes a bass line with a '3' marking and a series of Roman numeral reductions: I RED., V RED., IV RED., I RED., and an 'am' marking.

III. Textos musicais analisados.

C III — Harms. V XII

5

1 4 0

2 0 1 4

3 2 4 1

III RED. I RED. I RED. I RED. II RED. I RED. IV RED.

C III

$\phi 5$

4 3

4

Só a 1ª Vez

III RED. V II C.A. V VIII IX AMP. (R-EXT.)

$\phi 5$ $\wedge 8$

C 8

$\wedge 8$

1 4 4 4

2 3 0

VIII RED. IX AMP. VIII (R-EXT.) RED. VIII IX AMP. (R-EXT.) VIII RED. IX AMP. VIII (R-EXT.) RED.

$\phi 7$

2 2 4 3

0

VIII IX AMP. (R-EXT.) VIII RED. VII VIII RED.

5 8

V RED. Come Prima

5 8

5 8

5 8

VIII RED. VII V RED. V I RED.

III. Textos musicais analisados.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a harmonic (Harm. 7) and a vibrato (v) marking. Fingering numbers 4, 1, 0 are shown above the first three notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a vibrato (v) marking. The system is divided into four measures. The first measure is labeled "II RED. (A.T.)". The second measure is labeled "I RED.". The third measure is labeled "I RED.". The fourth measure is labeled "I RED.".

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a harmonic (Harm. 7) and a vibrato (v) marking. Fingering numbers 4, 1, 0 are shown above the first three notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a vibrato (v) marking. The system is divided into four measures. The first measure is labeled "II RED. (A.T.)". The second measure is labeled "I RED.". The third measure is labeled "II RED. (A.T.)". The fourth measure is labeled "I RED.". The word "Simile" is written above the third measure.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a vibrato (v) marking. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a vibrato (v) marking. The system is divided into six measures. The first measure is labeled "Simile". The second measure is labeled "I RED. V". The third measure is labeled "V". The fourth measure is labeled "V (EXT.)". The fifth measure is labeled "V (EXT.)". The sixth measure is labeled "X RED. VIII RED.". The word "Simile" is written above the first measure.

2. “MÁSCARAS” I, II E III DE R. BARCELÓ

MÁSCARAS

Obra premiada no I Concurso de
Composição para Guitarra
‘Ciudad de Badajoz’.

1

⑥
↓
Ré

I

Ricardo Barceló

Moderato misterioso

Guitarra

A.S.P.E.

(Acção silenciosa do polegar esquerdo, personalizada para R.B.. Guitarra C.C.V. = 650 mm.)

sul tasto, vibrato e legato

IV amp.

III red. (t.p./a.st.)

I red.

II red.

IV amp.

III red.

I red.

III

II

II

III c.a.

III

IV

II

II c.a.

II amp.

II red.

III amp.

10

III. Textos musicais analisados.

2

The musical score is written for guitar and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various chords, melodic lines, and technical markings.

System 1:

- Staff 1: Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Chords labeled "II c.a.", "III c.a.", "III", "IV", "II", and "II c.a.".

System 2:

- Staff 1: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including fingerings (1, 2, 4, 1, 2, 8).
- Staff 2: Chords labeled "II r-e.", "II red. (t.p./a.st.)", "III r-e.", "IV red.", and "I".

System 3:

- Staff 1: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including fingerings (0, 1, 4, 2, 0, 1, 4, 2, 0, 1, 8, 1).
- Staff 2: Chords labeled "I", "I c.a.", "III", "II", "VI r-e.", and "V".

System 4:

- Staff 1: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including fingerings (8, 4, 2, 0, 8, 2, 1, 0, 1, 8, 2).
- Staff 2: Chords labeled "VI red.", "V t.p.", "II", and "II r-e/ct.".

Additional markings include "poco rit." and a box containing the number "20".

System 1 of the musical score. The upper staff is in 3/4 time and features a series of chords and a melodic line. The lower staff contains bass notes. Fingerings are indicated with numbers 1 and 2. Dynamics include 'I red.' (first reduction) and 'I' (first). A measure number '30' is present in the upper staff.

System 2 of the musical score. The upper staff continues the melodic and harmonic development. The lower staff includes bass notes and rests. Dynamics include 'II', 'III c.a.' (third time, caesura), 'III', 'IV', 'II red.' (second reduction), and 'II'. A measure number '30' is present in the upper staff.

System 3 of the musical score. The upper staff continues the melodic and harmonic development. The lower staff includes bass notes and rests. Dynamics include 'II amp.' (second time, accent), 'II red.' (second reduction), 'III amp.' (third time, accent), 'II c.a.' (second time, caesura), 'III c.a.' (third time, caesura), 'III', and 'IV'.

System 4 of the musical score. The upper staff continues the melodic and harmonic development. The lower staff includes bass notes and rests. Dynamics include 'II red.' (second reduction), 'II', 'II amp.' (second time, accent), 'II red.' (second reduction), 'II amp.' (second time, accent), and 'II'. A measure number '30' is present in the upper staff.

III. Textos musicais analisados.

4

Lento a piacere

dolce

II II c.a. II c.a. V

④

40 Moderato, molto legato e espressivo

lasciar vibrare

II II

II I red.

poco rit.

I I c.a. I c.a.

③

a tempo, cantando

C II

50

C II

mf sul tasto

II

II amp.

II c.a.

II

II c.a.

I

C III

C III

f *pp*

mf

I

II

I

III

III

III

III c.a.

I

II amp.

I ext.

II red.

C 6

60

II

III c.a.

III t.p./a.st.

III c.a.

III t.p./a.st.

VI t.p./a.st.

VI

f

III. Textos musicais analisados.

6

The musical score is divided into three systems, each with a guitar staff (top) and a voice staff (bottom).

System 1:

- Guitar:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a chord labeled "C V" with a 4-fingered scale. The second measure contains a scale labeled "arm. 12" with a 4-fingered scale. The third measure contains a scale labeled "I" with a 1-fingered scale. The fourth measure contains a scale labeled "φ II" with a 1-fingered scale.
- Voice:** The first measure is labeled "V ext." and contains a whole note. The second measure is labeled "I" and contains a whole note. The third measure is labeled "II" and contains a whole note.

System 2:

- Guitar:** The first measure contains a scale labeled "I c.a." with a 1-fingered scale. The second measure contains a scale labeled "II c.a." with a 1-fingered scale. The third measure contains a scale labeled "I ext." with a 1-fingered scale. The fourth measure contains a scale labeled "II IV II" with a 1-fingered scale.
- Voice:** The first measure is labeled "I c.a." and contains a whole note. The second measure is labeled "II c.a." and contains a whole note. The third measure is labeled "I ext." and contains a whole note. The fourth measure is labeled "II IV II" and contains a whole note.

System 3:

- Guitar:** The first measure contains a scale labeled "II c.a." with a 1-fingered scale. The second measure contains a scale labeled "I" with a 1-fingered scale. The third measure contains a scale labeled "I red." with a 1-fingered scale. The fourth measure contains a scale labeled "I red." with a 1-fingered scale. The fifth measure contains a scale labeled "I red." with a 1-fingered scale. The sixth measure contains a scale labeled "I red." with a 1-fingered scale.
- Voice:** The first measure is labeled "II c.a." and contains a whole note. The second measure is labeled "I" and contains a whole note. The third measure is labeled "I red." and contains a whole note. The fourth measure is labeled "I red." and contains a whole note. The fifth measure is labeled "I red." and contains a whole note. The sixth measure is labeled "I red." and contains a whole note.

70

C III

III

III

III c.a.

I

II amp.

I ext.

mf *cresc.*

ff

IV c.a.

II

II c.a.

pp *cresc.*

II

II c.a.

II red.

II red.

IV

I c.a.

The musical score is presented in three systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/8.

System 1: Measure 80 begins with a ϕ I marking. The first staff contains a series of notes with fingerings (0, 1, 2, 8, 1, 2, 4, 2, 1). The second staff has a II red. marking. Measure 81 starts with a C I marking and includes a sul ponticello instruction and a mf dynamic marking. The second staff has an I marking.

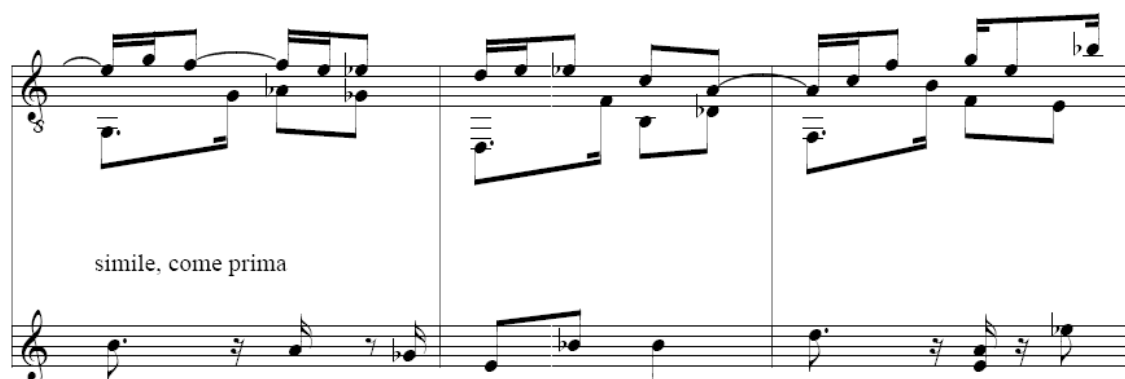
System 2: Measure 82 starts with a C I marking. The first staff contains notes with fingerings (2, 4, 1, 2, 1, 8, 1, 8, 0). The second staff has an I marking. Measure 83 starts with a C I marking. The first staff contains notes with fingerings (4, 1, 2, 8, 1, 8, 1, 8, 0). The second staff has an I c.a. marking. Measure 84 starts with a C I marking. The first staff contains notes with fingerings (4, 1, 2, 8, 1, 8, 1, 8, 0). The second staff has an I c.a. marking.

System 3: Measure 85 starts with a poco metallico instruction and a III red. marking. The first staff contains notes with fingerings (3, 4, 2, 1, 1, 0, 0). Measure 86 starts with a ϕ II marking. The first staff contains notes with fingerings (4, 2, 1, 1, 0, 1, 1). The second staff has a III c.a. marking. Measure 87 starts with a I marking. The first staff contains notes with fingerings (4, 1, 2, 8, 1, 8, 1, 8, 0). The second staff has a II amp. marking. Measure 88 starts with a I marking. The first staff contains notes with fingerings (4, 1, 2, 8, 1, 8, 1, 8, 0). The second staff has a I c.a. marking. Measure 89 starts with a I red. marking. The first staff contains notes with fingerings (4, 1, 2, 8, 1, 8, 1, 8, 0). The second staff has a I red. marking.

First system of a musical score. The top staff is in 3/8 time and contains a melodic line with various fingerings (0, 8, 1, 1, 2, 1, 4, 0, 1, 8) and a circled '1' above a measure. The bottom staff shows chords labeled 'III', 'III amp.', 'I', 'I c.a.', and 'I'.

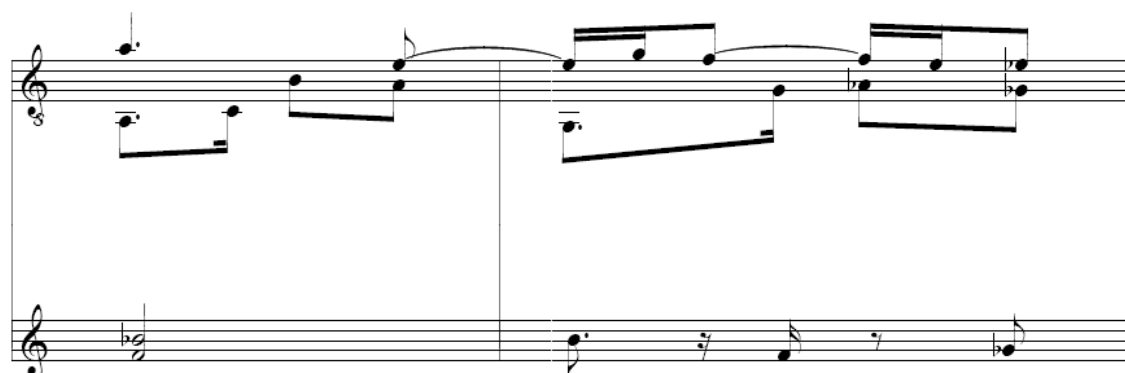
Second system of the musical score, starting with a box containing the number '90'. The top staff continues the melodic line with fingerings (2, 4, 1, 2, 4, 2, 8, 4, 8). The bottom staff shows chords labeled 'II red.', 'I', and 'I c.a.'.

Third system of the musical score. The top staff continues the melodic line with fingerings (4, 1, 2, 4, 0, 1, 8, 1, 0, 2). The bottom staff shows chords labeled 'I', 'I c.a.', and 'II c.a.'. The tempo marking 'rápido, a tempo' is placed above the final measure of the top staff.

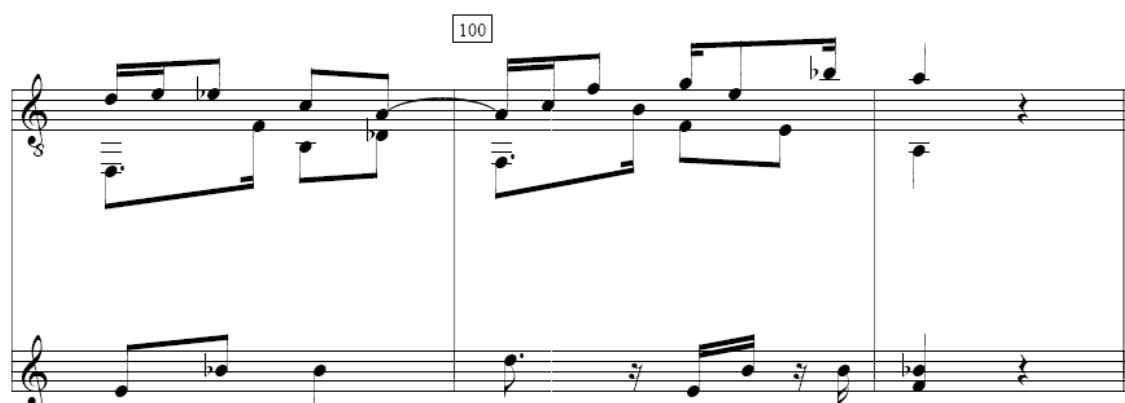


simile, come prima

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff is in treble clef and contains a bass line with eighth notes and rests, some marked with a 'z' (zuccato).



This system continues the musical piece with two staves. The upper staff maintains the melodic line with various note values and rests. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests.



100

This system concludes the musical piece with two staves. The upper staff ends with a final note and a double bar line. The lower staff also concludes with a final note and a double bar line. A box containing the number '100' is positioned above the first measure of the upper staff.

II

Mi
↑
⑥

Calm e misterioso

arm. 7
p
mf
senza rigore

arm. 12
arm. 19
p sul tasto

VII VII II

II II red. II

II II II red. I c.a. I (ext.) I red.

III. Textos musicais analisados.

agitato

10

II

I c.a.

I c.a.

III red. III

II

I c.a.

poco rit.

I a.t./t.p.

IV c.a.

a i m p i m i

metálico

dolce

II I V

ff ff

V VI

$\text{♩} = 120$

Pizz..... cresc.

VII VII

The image displays a musical score for guitar, organized into three systems. The first system is labeled "rítmico" and "mf". It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A circled "4" and the number "8" are present. The second system has a "II" marking. The third system has several markings: "II red.", "II c.a.", "II", "II amp.", "II c.a.", "II", and "III c.a.". The notation continues with various rhythmic patterns and fingerings.

C II-----

② ③ ② ③

p

simile

II

II

30

C II-----

II red. II c.a. II red. II red. I c.a. II red. II II c.a. II c.a.

pp

II

II

II

II

First system of the musical score, measures 35-38. The top staff is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a forte (*f*) dynamic and a series of eighth notes. A crescendo hairpin is shown below the staff. At measure 36, the time signature changes to 3/4, and the dynamic changes to mezzo-piano (*mp*). The melody continues with eighth notes and a half note. A fingering '1' is indicated above the first eighth note. A 'CI' marking with a dashed line is above the staff. The bottom staff is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two measures of whole notes, labeled 'II' and 'I'.

Second system of the musical score, measures 39-42. The top staff is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a series of eighth notes. A crescendo hairpin is shown below the staff. At measure 40, the time signature changes to 4/4, and the dynamic changes to forte (*f*). The melody continues with eighth notes and a half note. A fingering '1' is indicated above the first eighth note. A 'CI' marking with a dashed line is above the staff. The bottom staff is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two measures of whole notes, labeled 'II' and 'I'. At measure 41, the time signature changes to 4/4, and the dynamic changes to forte (*f*). The melody continues with eighth notes and a half note. A fingering '1' is indicated above the first eighth note. A 'CI' marking with a dashed line is above the staff.

CI -----

p dolce

I c.a. II c.a. I red. II II red.

CII -----

mf

II II c.a. I red. II red. IV red.

ff

II IV rē

III

⑥
↓
Re

Andantino grotesco

mf

poco rit.

VII VII t.p. VII VII VI VI red./t.p. VII II red. II t.p.

a tempo

mf

enérgico

IV red. V red. V red. IV c.a. V red. V red.

② ③ ④ ⑤

C II

V red. IV c.a. I red. I red. I red. II red. II II red.

10

C I

♩ III

②

I c.a.

I a.s.t./m.o.

III

IV c.a.

II c.a.

II c.a.

C I

C III

15 C II

I red.

I

I red.

III red.

I c.a.

II

II

II c.a.

1. Vez

mf

II

I red.

I red.

III

I

II amp.

2. Vez

20

mp

II IV

II I VI red.

III I II amp. II II c.a. II II

25

mf

f

II I I IV II c.a. II

II I 3 3 3 3 3 1

ff

II II c.a. II I red. I red. II red. I red.

30

II c.a. II II IV II

D.S. al Fine

1. vez sin repeticiones 2. Vez Fine

ff mp

ff pp

II VII II II II

④

IV. FONTES E BIBLIOGRAFIA

Tratados e Métodos

ABREU, ANTÓNIO/PRIETO, VICTOR. “*Escuela para tocar com perfección la guitarra de cinco y seis ordenes*”. Tipografia da Rua do Prior. Salamanca, 1799.

AGUADO, DIONISIO. “*Apéndice al Nuevo Método para Guitarra*”. Madrid, 1849. Re-impressão Chanterelle. Heidelberg 1994.

AGUADO, DIONISIO. “*Colección de Estudios*”. Madrid, 1820. Reimpressão fac-símile Chanterelle. Heidelberg, 1994.

AGUADO, DIONISIO. “*Escuela de Guitarra*”. Madrid, 1825.

AGUADO, DIONISIO. “*Nuevo Método de Guitarra, Op. 6*”. Madrid, 1834.

AGUADO, DIONISIO. “*Nuevo Método para Guitarra*”. Madrid, 1843. Reimpressão fac-símile Chanterelle Verlag. Heidelberg, 1994.

AGUADO, DIONISIO. “*Escuela de Guitarra*”. Paris, 1820.

AMAT, JOAN CARLES. “*Guitarra Española y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana y Cathalana de cinco Ordenes*”. Girona, 1596.

ASIOLI, FRANCESCO. “*Primi Scherzo di chitarra*”. Bolonha, 1674.

BARTOLOTTI, ANGELO MICHELE. “*Libro primo et secondo di chitarra spagnola*”. Florença. 1640-1655. Reimpressão fac-símile Minkoff Reprint. Genebra, 1984.

BOGDANOVIC, DUSAN. “*Counterpoint for Guitar*”. Bèrben. Ancona, 1996.

BOSCH, JAIME. “*Méthode de guitare*”. Paris, 1891.

BOTTAZZARI, GIOVANNI. “*Sonate nuove per la chitarra spagnola*”. Veneza, 1663.

BRICEÑO, Luís de. “*Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*”. Paris, 1626. Reimpressão fa-símile Minkoff reprint. Genebra, 1972.

CALVI, CARLO. “*Intavolatura de Chitarra e Chitarriaglia*”. Bolonha, 1646.

CAMPION, FRANÇOIS. “*Nouvelles découvertes sur la guitare*”. Paris, 1705.

CANO, ANTONIO. “*Método para guitarra*”. Madrid, 1852.

CARBONCHI, ANTONIO. “*Sonate di Chitarra Spagnola*”. Florença, 1640.

- CARCASSI, MATEO. “*Méthode Complete pour la Guitare Op. 59*”. Troupenas. Paris, 1836. Reimpressão fac-símile Minkoff. Genebra, 1988.
- CARDOSO, JORGE. “*Ciencia y método de la guitarra*”. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, 1974.
- CARDOSO, JORGE. “*Ciencia y método de la técnica guitarrística*”. Acordes Concert. Madrid, 2006.
- CARLEVARO, ABEL. “*Escuela de la Guitarra*”. Dacisa. Montevideo, 1978.
- CARRÉ, ANTONIE. “*Livre de guitarre contenant plusieurs pièces*”. Paris, 1671.
- CARRÉ, ANTONIE. “*Livre de Pieces de Guitarre et de Musique*”. Paris, 1720.
- CARULLI, FERDINANDO. “*Méthode Complete pour le decacorde nouvelle guitarre*”. Carli. Paris, ca.1826.
- CARULLI, FERDINANDO. “*Método Completo de Guitarra*”. Madrid 1842. Reimpressão fac-símile Soneto. Madrid, 1992.
- CASTRO DE GISTAU, SALVADOR. “*Méthode de Guitare ou Lyre*”. Paris, ca. 1895.
- COLONNA, GIOVANNI AMBROSIO. “*Intavolatura di chitarrra spagnuola primo libro*”. Milão, 1637.
- COLONNA, GIOVANNI AMBROSIO. “*Intavolatura di chitarrra spagnuola secondo libro*”. Milão, 1637.
- COLONNA, GIOVANNI AMBROSIO. “*Intavolatura di chitarrra spagnuola terzo libro*”. Milão, 1637.
- COLONNA, GIOVANNI AMBROSIO. *Intavolatura di chitarrra spagnuola quarto libro*. Milão, 1637.
- CORBETTA, FRANCESCO. “*La Guitarre Royale dedié au Roy*”. Paris, 1671.
- CORBETTA, FRANCESCO. “*Pièces pour deux guitares. Contre partie*”. “*La guitare Royale*”. Paris, 1674.
- CORBETTA, FRANCESCO. “*Pièces pour deux guitares*”. “*La guitare Royale*”. Paris, 1674.
- CORBETTA, FRANCESCO. “*Varii Capricii per la Chitarra Spagnuola*”. Milão, 1643.
- CORBETTA, FRANCESCO. “*Varii Scherzo di Sonate per la Chitara Spagnola*”. Paris, 1648.
- CORIANOLI, FRANCESCO. “*Diverse Sonate Ricercate sopra La Chitarra Spagnuola*”. Bolonha, 1670.

- CORRETTE, MICHEL. *“Les dons d 'Apollon, Methode pour apprendre facilement àjouer de la Guitarre, Par Musique et par Tablature”*. Paris, 1762.
- COSTE, NAPOLEON. *“Méthode complète pour Guitare par Ferdinand Sor”*. Éditions Henry Lemoine. Paris, 1880.
- DA PAIXÃO RIBEIRO, MANOEL. *“Nova Arte de Viola”*. Real Officina da Universidade. Coimbra, 1789.
- DA SILVA LEITE, ANTÓNIO. *“Estudo de Guitarra”*. Porto, 1796. Reimpressão do Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Cultural. Lisboa, 1983.
- DAMAS, TOMÁS. *“Método progresivo de guitarra”*. Madrid, 1867.
- DE MURCIA, SANTIAGO. *“Pasacalles y Obras de Guitarra por todos los Tonos naturales y accidentales”*. Madrid, 1732.
- DE MURCIA, SANTIAGO. *“Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra”*. Madrid, 1714.
- DE MURCIA, SANTIAGO. *“Saldívar Codex N° 4”*. 1732.
- DE SANTA CRUZ, ANTONIO. *“Libro donde se verán Pasacalles”*. 1699.
- DE SOTOS, ANDRÉS. *“Arte para aprender con facilidad y sin maestro, á templar y tañer rasgado la Guitarra, de cinco órdenes o cuerdas,y también la de quatro o seis órdenes, llamada Guitarra Española, Bandurria y Vandola, y tambien el Tiple...”*. Madrid, 1760. Edição fac-símile Chanterelle Verlag. Genebra, 1980.
- DE VISÉE, ROBERT. *“Liure de Guittarre dedié au Roy”*. Paris, 1682.
- DE VISÉE, ROBERT. *“Liure de Pieces pour la Guitarre dedié au Roy”*. Paris, 1686.
- DEROSIER, NICOLAS. *“Les Principes de la Guitarre”*. Amesterdão, 1690.
- DON ***. *Méthode pour apprendre à joüer de la guitarre*. Paris, 1760. Reimpressão fac-símile Jean-Marc Fuzeau.
- DOYSI, CHARLES. *“Principes Généraux de la Guitare”*. Paris, 1801. Reimpressão fac-símile Minkoff. Genebra, 1979.
- DUNCAN, CHARLES. *“The Art of Classical Guitar Playing”*. Summy-Birchard Inc.. Miami, 1980.
- FERANDIERE, FERNANDO. *“Arte de tocar la guitarra española por música”*. Madrid, 1799. Tipografia de Pantaleón Aznar. Ed. Fac-símile Tecla. Londres, 1977.
- FOSCARINI, PAOLO. *“Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola”*. Roma, 1640.

GARCÍA RUBIO, JUAN MANUEL. “*Arte, reglas y escalas armónicas par apprehender y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno*”. 1799. Biblioteca Nacional de Madrid. M/1236.

GIULIANI, MAURO. “*Etude Complete pour la Guitare*”. Pacini. Paris, 1812. Reimpressão fac-símile Soneto 1992.

GIULIANI, MAURO. “*Vingt Quatre Exercices ou Etudes sur toutes les Positions pour Guitare*”. Paris, 1813. Reimpressão fac-símile Soneto 1992.

GRANATA, GIOVANNI BATTISTA. “*Capricci Armonici sopra la Chittarriglia Spagnuola*”. Bolonha, 1646.

GRANATA, GIOVANNI BATTISTA. “*Nuove Suonate Di Chitarriglia Spagnuola picccate, e battute*”. Bolonha, 1650.

GRANATA, GIOVANNI BATTISTA. “*Soavi Concerti di Sonate Musicali per la chitarra Spagnuola*”. Bolonha, 1659.

GRÉNERIN, HENRI. “*Livre de guitarre et autres pièces de musique*”. Paris, 1680.

GUERAU, FRANCISCO. “*Poema Harmónico*”. Madrid, 1694.

LE COCQ, FRANÇOIS. “*Recueil des pièces de guitare*”.Brusselas, 1729.

LEAVITT, WILLIAM. “*A Modern Method for Guitar*”. Berklee Press Publications. Boston - Massachusetts, 1966-1970.

LEMOINE, ANTOINE MARCEL. “*Nouvelle Méthode de Guitarre*”. Paris, 1800.

MARCHETTI, TOMASSO. “*Il primo libro d'intavolatura della chitarra spagnola*”. Roma, 1660.

MÉDARD, REMY. “*Pieces De guitarre*”. Paris, 1676.

MERCHI, GIACOMO. “*Le guide dès ecoliers de guitarre*”. Paris, 1761.

MERCHI, GIACOMO. “*Traité des agréments de la musique exécutés sur la guitarre*”. Paris, ca.1777

MERTZ, JOHAN KASPAR. “*Schule für die guitarre*”. Viena, 1847.

MILLIONI, PIETRO-MONTE LUDOVICO. “*Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo la Chitarra spagnola*”. Roma, 1647.

MINGUET e YROL, PABLO. “*Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta traversera, flauta dulce, y la flautilla...*”. Madrid, 1754. Ed. Fac-símile Minkoff. Ginebra, 1982.

- MOLINO, FRANCESCO. “Método Completo para Aprender a tocar la Guitarra. Op. 49”. Paris, ca.1827.
- MONTESARDO, GIROLAMO. “*Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola*”. Christofano Farescotti. Florença, 1606.
- MORETTI, FEDERICO. “*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*”. Tipografia de Sancha. Madrid, 1799.
- MORETTI, FEDERICO. “*Principj per la chitarra*”. Nápoles, 1792. Reimpressão fac-símile S. P. E. S. Florença, 1983.
- MUDARRA, ALONSO. “*Tres libros de música en cifras para vihuela*”. Sevilla, 1546.
- PELLEGRINI, DOMENICO. “*Armoniosi Concerti sopra La Chitarra Spagnola*”. Bolonha, 1650.
- PICO, FORIANO. “*Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*”. Nápoles, 1628.
- PUJOL, EMILIO. “*Escuela Razonada de la Guitarra*”. (1-5) Ricordi Americana. Buenos Aires, 1934-71
- ROCH, PASCUAL. “*Método Moderno para Guitarra (Escuela Tárrega) en tres volúmenes*”. G. Schirmer. Nova Iorque, 1921-24.
- RONCALLI, LUDOVICO. “*Capricci Armonici*”. Bérgamo, 1692. Reimpressão fac-símile S.P.E.S. Florença, 1982.
- RUIZ DE RIBAYAS, LUCAS. “*Luz y Norte Musical*”. Madrid, 1677.
- SAGRERAS, JULIO. “*Lecciones de Guitarra*” (1- 6). Buenos Aires, 1922-1933 Reimpressão fac-símile Mel Bay -Chanterelle. Guitar Heritage Séries. Ohio, 1996.
- SAINT-ARROMAN, JEAN. “*Méthodes & Traités 18*”. (I e II) Jean-Marc Fuzeau. Courlay, 2003.
- SANZ, GASPAR. “*Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*”. Saragosa. 1674.
- SÁVIO, ISAÍAS. “*Escola Moderna do Violão*”. (I e II). Ricordi Brasileira. São Paulo, 1947.
- SOR, FERNANDO. “*Méthode pour la guitare*”. Paris, 1830. Reimpressão fac-símile Minkoff Reprint. Genebra, 1981.
- SOR, FERNANDO. “*Método para guitarra*”. Tradução para castelhano de Baranzano, E. e Barceló R. Editora Labirinto. Fafe, 2008.
- TENNANT, SCOTT. “*Pumping Nylon*”(1-3). Afred Publishing. Nova Iorque, 1995.

TRAUM, HAPPY. *"Finger-picking styles for guitar"*. Oak Publications. Nova Iorque, 1966.

TYLER, JAMES. *"A Brief Tutor for the Baroque guitar"*. Chorus Publications. Helsinki, 1984.

VARGAS Y GUZMÁN, JUAN ANTÓNIO DE. *"Explicación de la guitarra"*. Cádiz, 1773. Edição de Ángel Medina Álvarez. Editorial Centro de Documentación de la Música de Andalucía, Serie Estudios e Investigaciones. Cádiz, 1994.

Técnica - Guitarra

BARCELÓ, RICARDO. *"La digitación guitarrística"*. Real Musical. Madrid, 1995.

BARCELÓ, RICARDO. *"Adestramento técnico para guitarristas"*. Real Musical. Madrid, 2000.

CARLEVARO, ABEL. *"Serie didáctica para guitarra. Cuaderno N° 1. Escalas diatónicas"*. Dacisa. Montevideo, 1978.

CARLEVARO, ABEL. *"Técnica aplicada. 10 Estudios de Fernando Sor"*. Dacisa. Montevideo, 1985.

CARLEVARO, ABEL. *"Técnica aplicada. 5 Preludios y Chôro N° 1 de H. Villa-Lobos"*. Dacisa. Montevideo, 1986.

CARLEVARO, ABEL. *"The guitar Works of Heitor Villa-Lobos 12 Studies (1929)"*. Chanterelle, 1987.

FERNANDEZ, EDUARDO. *"Técnica, Mecanismo, Aprendizaje, una investigación sobre llegar a ser guitarrista"*. Art Ediciones. Montevideo, 2000.

GILARDINO, ANGELO. *"Nuovo trattato di tecnica guitarrística. Princípi e fondamenti."* Bèrben. Ancona, 1993.

SEGOVIA, ANDRÉS. *"Diatonic major and minor scales"*. Columbia Music. Co. Pennsylvania. 1953

Música e Técnica. Outros instrumentos

CHAKALOV, NIKOLA. *"La digitación en el violonchelo"*. Idea Books, 2000.

FERANDIERE, FERNANDO. *"Prontuário Músico para el Instrumentista de Violín y Cantor"*. Málaga, 1771.

FLESCH, CARL. *"Alta scuola di diteggiatura violinistica"*. Curci. Milão, 1960.

FLESCH, CARL. *"Das Skalensystem"*. Max Rostal. Verlag von Ries & Erler Berlin, 1987.

GALAMIÁN, IVÁN. *“Interpretación y enseñanza del violín”*. Pirámide. Madrid, 1998.

HERRANDO, JOSÉ. *“Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín”*. París, 1756.

QUANTZ, JOHANN JOACHIM. *“Trattatto sul flauto traverso”*. Libreria Musicale Italiana Editrice. Bolonha, 1992.

LOCATELLI, PIETRO ANTONIO. *“L’Arte del Violino”*. Amesterdão, 1733.
Reimpressão Saul B. Groen. Amesterdão, 1981.

MOZART, LEOPOLD. *“Versuch Einer Gründlichen Violinschule”*. Johan Jacob Lotter. Ausburg, 1756.

PAGANINI, NICOLÒ. *“24 Capricci”*. Ed. Ricordi. Milão, 1820.

PASQUALI, GIULIO e PRINCIPE, REMY. *“El violín. Manual de cultura y didáctica violinística”*. Ricordi. Buenos Aires, 1952.

RAMOS MEJIA, CARLOS M. *“La dinámica del violinista”*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1947.

SCHRADIECK, HENRI. *“Die Schule der violintechnik I”*. Musikverlag CranMains, 1939.

ŠEVČÍK, OTTOKAR. *“Violin Studies. Opus 1. Part 1”*. *“School of Violin Technique”*. Bosworth & Company Ltd. Londres, 2000.

TORTELIER, PAUL. *“How I Play, How I Teach”*. Chester Music. Londres, 1973.

História e Teoría

BERMUDO, JUAN. *“Declaración de Instrumentos Musicales”*. Osuna, 1555.

BORDAS, CRISTINA e ARRIAGA, GERARDO. *“La Guitarra Española”*. Sociedad Estatal del Quinto Centenario. Madrid, 1991.

BONAVENTURA, ARNALDO. *“Niccoló Paganini”*. Formiggini. Génova, 1915.

BONE, PHILIP. *“Paganini and the guitar”*. Hinrichsen’s Musical Year Book, Music Book, Vol. VII. Londres, 1952.

BOYDEN, DAVID. *“The history of violin playing from its origins to 1761”*. Oxford University Press. Nova York, 1990.

BRAUDEL, FERNAND. *“História e Ciências Sociais”*. Ed. Presença. Lisboa, 1990.

BRISO DE MONTIANO, LUIS. *“Un fondo desconocido de música para guitarra”*. Ópera Tres Ediciones musicales. Madrid, 1995.

CRONIN, VINCENT. “*Napoleón: Una biografía íntima*”. Ediciones B. México, 2003.

DELL' ARA, MARIO. “*Manuale di Storia della Chitarra*”. Bèrben, 1988.

DESCARTES, RENÉ. “*Discours de la Méthode pour bien conduire Sa raison e chercher la vérité à travers les Sciences*”. Leyde, 1637.

FÉTIS, FRANÇOIS JOSEPH. “*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*”. Brusselas, 1835-44.

GAITE, CARMEN MARTÍN. “*Usos amorosos del dieciocho en España*”. Siglo XXI. Madrid, 1972.

GÁSSER, LUÍS. “*Estudios sobre Fernando Sor*”. Ediciones del ICCMU. Madrid, 2003.

GONZÁLEZ DE AMARO, ELIZABETH. “*Agustín Barrios, patrimonio de América*”. Centro Guitarrístico del Uruguay. Montevideo, 1995.

HECK, THOMAS FITZSIMMONS. “*The birth of the Classic Guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani (d.1829)*”. Tese de Doutoramento. Universidade de Yale, 1970.

HOPPENOT, Dominique. “*El violín interior*”. Real Musical. Madrid, 1991.

JEFFERY, BRIAN. “*Ferran Sors compositor i guitarrista*”. Curial. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982.

KANT, EMANUEL. “*A paz perpétua e outros opúsculos*”. Edições 70. Lisboa, 2004.

LEDHUY, A. e BERTINI, H. “*Encyclopédie Pittoresque de la Musique*”. Paris, 1835.

MANGADO, JOSEP MARIA. “*La guitarra en Cataluña 1769-1939*”. Tecla. Londres, 1998.

PEREZ DÍAZ, POMPEYO. “*Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*”. Editorial Alpuerto. Madrid, 2003.

PORAC, CLARE E COREN, STANLEY. “*Lateral preferences And human behaviour*”. Springer-Verlag. New York. 1981.

PUJOL, EMILIO. “*El dilema del sonido en la guitarra*”. Ricordi. Buenos Aires, 1960.

RADOLE, GIUSEPPE. “*Laúd, guitarra y vihuela*”. Ediciones Don Bosco. Barcelona, 1982.

RIBOUILLAULT, DANIELLE. “*La technique de guitare em France dans la premiere moitie do XIX siecle*”. Tese de 3º Ciclo de Musicologia. Universidade de Paris Sorbonne, 1980.

RIOJA, EUSEBIO. “*La guitarra en la Historia*” (1-12) Colección Bordón. Ediciones de La Posada. Córdoba, 1990-2001.

RIOJA, EUSEBIO. “*Paco el de Lucena o la redonda encrucijada*”. Ayuntamiento de Lucena, 1998.

RÍUS, ANDRÉS. “*Tárrega 1852-2002. Biografía Oficial*”. Ayuntamiento de Vila-real, Departamento de Cultura. Castellón, 2002.

RODRÍGUEZ, JOSÉ VILLAR. “*La Guitarra Española*”. Clivis Publicacions. Barcelona, 1985.

ROMANILLOS, JOSÉ LUIS. “*Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra*”. Cajamar e Instituto de Estudios Almerienses. Almeria, 2004.

RUSSELL, CRAIG H. “*Santiago de Murcia: spanish theorist and guitarist of the early eighteenth century*”. Tese de doutoramento. Universidade de North Carolina at Chapel Hill, 1981.

SCHAMA, SIMON. “*Cidadãos. Uma crônica da Revolução Francesa*”. Companhia das Letras. São Paulo, 1989.

TIMOFEYEV, OLEG. “*The Golden Age of the Russian Guitar: Repertoire, Performance Practice, and Social Function of the Russian Seven-String Guitar Music, 1800-1850*”. Tese de Doutoramento. Duke University, 1999.

TYLER, JAMES e SPARKS, PAUL. “*The guitar and its music. From the renaissance to the classical era*”. Oxford Early Music Series. Oxford, 2002.

TURNBULL, HARVEY. “*The Guitar from the Renaissance to the Present Day*”. The Bold Strummer. London, 1974.

VICENT, ALFREDO. “*Fernando Ferandiere. Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*”. UAM Ediciones. Madrid, 2002.

Artigos

BENOIT, MARCELL. “*Les musiciens français de Marie-Louise d’Orléans, Reine d’Espagne*”. *Revue Musicale, numero special*, 226”. Ed. Dufourcq. Paris, 1995

BONTA, STEPHEN. “*From Violone to Violoncello: A Question of Strings?*”
<http://www.earlybass.com/strings.htm>.

CARTER, TIM. “*Caccini’s Amarilli, mia bella: Some Questions (and a Few Answers)*”. *Journal of the Royal Musical Association*. Volume 133, número 2. Oxford, 1988

DELL’ARA, MÁRIO. “*Luigi, Valentino, e Francesco Molino*”. *Il Fronimo*. Nº 50, Janeiro. Edizioni Suvini Zerboni. Milão, 1985.

FURLANI, JOSÉ. “Pinça polegar-indicador: análise eletromiográfica de sua musculatura intrínseca e extrínseca / *Thumb-index finger grip: electromyographic study of their intrinsic and extrinsic muscular groups*”. Revista Brasileira de Ciências Morfológicas. Nº 2. Pág. 25. Julho - Dezembro, São Paulo, 1985.

GUIAR REVIEW, Nº 4. “*Andrés Segovia*”. Nova Iorque, 1947.

HECK, THOMAS F. “*Mauro Giuliani: Un omaggio in occasione del bicentenario della nascita e un nuovo ritratto*”. *Il Fronimo*. Nº 37, Outubro. Edizioni Suvini Zerboni. Milão, 1981.

OPHEE, MATANYA. “*Una Breve Historia de los Métodos de Guitarra*”. <http://www.orphee.com/methods/castilia.htm>. Columbus - Ohio, 1999.

PENTASUGLIA, LUIGI. “*Il Segreto di Paganini*”. <http://members.xoom.virgilio.it/pentasuglia/paganini.pdf>.

SCHOFIELD, ROGER e REHER, DAVID. “*El descenso de la mortalidad en Europa*”. Boletín de la Asociación de Demografía Histórica. <http://scholar.google.pt/scholar?hl=pt> (consultada no dia 9 de Novembro de 2008).

SUÁREZ-PAJARES, JAVIER. Artigo para Diverdi.com, sobre o disco *Dynamic-CDS 440, “Nicolò Paganini”*. Madrid, 2004.

SUÁREZ PAJARES, JAVIER. “*Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo*”, em: Jambou, Louis. “*La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*”. Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2003.

SUMMERFIELD, MAURICE. “*The classical guitar*”. Ashley Mark. Newcastle-upon-Tyne, 1992.

TYLER, JAMES. “*The role of the guitar in the Rise of de Monody: The Earliest Manuscripts*”. *Journal of Seventeenth-Century Music*. Volume 9, nº 1. University of Illinois, 2003.

THE FINE ARTS’ JOURNAL. Londres, 1847.

Dicionários

ALMEIDA, COSTA e J. SAMPAIO E MELO, A. “*Dicionário da língua portuguesa*”. 8.^a edição. Porto Editora. Porto, 2000.

BORBA, TOMÁS e LOPES GRAÇA, FERNANDO. “*Dicionário de Música*”. 2.^a Edição. Editora Cosmos. Lisboa, 1963.

PRAT MARSAL, DOMINGO. “*Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras y guitarristas*”. Casa Romero y Fernández. Buenos Aires, 1934.

SADIE, STANLEY. *"The New Grove Dictionary of Music and Musicians"*. Macmillan Publishers Limited. Londres, 1980.

S.G.A.E. *"Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana"*. Madrid, 2001.

Partituras

AGUADO, DIONISIO. *"Six Menuets & Six Valses pour Guitare"*. Op. 12. Paris, ca.1834.

ARCAS, JULIÁN. *"Obras completas para guitarra"*. Soneto. Madrid, 1993.

BARRIOS MANGORÉ, AGUSTÍN. *"Music for the guitar"*(1-4) Zen-On. Tokio, 1978.

DELL'ARA, MARIO. *"Francesco Molino. Opere Scelte per chitarra"*. Bèrben. Ancona, 1993.

JEFFERY, BRIAN. *"Fernando Sor. Complete works for the guitar"* (1-5). Shatinger. Nova Iorque, 1977.

LEGNANI, LUIGI. *"36 Caprices (1790-1877) Op. 20 in all major + minor keys"*. Chanterelle. Heidelberg, 1986.

MARENZIO, LUCA. *"Dicemi la mia stella"*, ca. 1584. Bolonha, Biblioteca Universitária, secção Musical. MS 177/IV, ff. 7v-8.

SOR, FERNANDO. *"Fernando Sor. The Complete Studies for Guitar"*. Matanya Ophee. Chanterelle Verlag. Heidelberg 1997.

TÁRREGA, FRANCISCO. *"Obras completas para guitarra"*. Soneto. Madrid, 1991.

VILLA-LOBOS, HEITOR. *"Douze Études pour Guitare"*. Max Eschig. Paris, 1953

Anatomia e fisiologia

CÉSAR, DANIEL. "Anatomia Humana". <http://www.anatomiaonline.com> (consultada nos dias 2, 3 e 4 de Abril de 2009).

GRAY SEILER III, JOHN. *"Essentials of Hand Surgery"*. American Society for Surgery of the Hand. Lippincott William & Wilkins. Filadélfia, 2002.

HORVATH, JANET. *"Playing (less) hurt"*. Documation LLC. Wisconsin, 2009.

NETTER, FRANK H.. Atlas de Anatomia Humana. 2ª Ed. Artmed, 2000. Porto Alegre.

NETTER, FRANK H.. Atlas Interactivo de Anatomia Humana 3.0. 3ª Edição. Icon/Artmed. Porto Alegre, 2003.

WECKER, JONAS EDISON. “Aula de Anatomia”. <http://www.auladeanatomia.com> (consultada nos dias 2, 3 e 4 de Abril de 2009).

WILLIAMS, PETER (et al.). “*Gray’s Anatomy*”, 37ª edição. Churchill Livingstone. Londres, 1989.

WINSPUR, IAN e WYNN PARRY, CRISTOPHER. “*The Musicians’s Hand. A Clinical Guide*”. Martin Dunitz. Londres, 1998.

GLOSSÁRIO

- **Abertura angular:** É a separação dos dedos entre si formando ângulos de diferentes graus (abdução), enquanto estes mantêm-se flectidos. Por vezes, a abertura angular é necessária para os dedos se colocarem longitudinalmente nos trastos maiores, ocupando, pelo menos, quatro deles consecutivos.
- **Acção silenciosa do polegar esquerdo (A.S.P.E.):** Movimentos, por vezes inconscientes que esse dedo realiza em sentido longitudinal e transversal, assim como os movimentos perpendiculares ao braço da guitarra, que implicam contacto (ou aproximação) ou perda de contacto do polegar esquerdo com a parte côncava do mastro.
- **Apresentação longitudinal da mão esquerda:** Verifica-se quando os dedos 1, 2, 3 e 4 podem pousar-se respectivamente sobre quatro trastos consecutivos numerados de menor a maior, enquanto o plano da palma da mão fica paralelo ao comprimento do braço da guitarra.
- **Apresentação longitudinal da mão direita:** Verifica-se quando os dedos p, i, m, a podem tocar numa mesma corda com o punho à mesma altura.
- **Apresentação semi-transversal, ou diagonal, da mão esquerda:** Verifica-se quando a palma da mão fica formando um ângulo de aproximadamente 45° em relação à longitude das cordas, graças a um movimento exclusivo do antebraço. As posições fisiologicamente ideais das articulações estão no médio ponto entre as suas possibilidades extremas de movimento. Esta é uma apresentação confortável porque o antebraço se encontra entre a supinação e a pronação.
- **Apresentação transversal da M.E.:** Verifica-se quando todos os dedos ficam preparados para tocar num mesmo trasto com a assistência do braço, graças a um movimento realizado a partir do ombro, levantando o cotovelo. A palma da mão tende a ficar paralela ao plano do diapasão.
- **Apresentação transversal da mão direita:** Corresponde à disposição habitual para tocar acordes e harpejos, que exige diferentes graus de flexão e separação dos dedos

para os situar em diferentes cordas: o dedo que está mais próximo da 6ª corda fecha-se (ou melhor, aproxima-se do interior da mão) e o dedo que mais se aproxima da 1ª corda abre-se.

- **Contracção na M.E.:** Verifica-se quando todos os dedos se encontram preparados para ocupar menos de quatro trastos dentro de uma Posição, pela redução da distância entre dedos não consecutivos naturalmente.

- **Disposição/Equísono.:** O primeiro Sistema Posicional criado por Aguado. Indica o lugar onde deve colocar-se a mão no diapasão, mediante um número encerrado num círculo que assinala o número ordinal do *equísono*.

- **Equísono.:** Significa que uma determinada nota, habitualmente realizada solta ou nos primeiros trastos, deve ser produzida numa corda diferente e, portanto, noutra região do diapasão. Esta denominação foi utilizada por Aguado.

- **Duplo:** Identifica dois trastos contíguos em qualquer lugar do braço da guitarra. O número do trasto que fica mais perto da pestana é o que numera o duplo (1º duplo, 2º duplo etc.). Recurso técnico criado por Pujol.

- **Extensão na M.E.:** Esticamento algo forçado dos dedos para atingir trastos superiores aos abrangidos pela posição básica. A mais frequente é a do dedo 4, mas também os dedos 2 e 3 podem executá-la. A acção destes últimos pode ajudar ao dedo 4 a ocupar trastos fora da posição básica, na direcção do cavalete.

- **Guitarrismo:** Técnica de execução perfeitamente adaptada às características organológicas próprias da guitarra, como também à escrita para este instrumento e à sua expressão musical.

- **Mano:** Sistema Posicional usado em Espanha no século XVIII nos instrumentos de arco e, em finais do mesmo século, na guitarra. Termo equivalente ao de Posição.

- **Mango:** Identifica o braço da guitarra. Sinónimo de mastro.

- **Mastro:** Identifica o braço da guitarra. Sinónimo de mango.

- **Movimento oblíquo na M.E.:** É um movimento de rotação, quase exclusivamente realizado desde o ombro, que facilita a deslocação dos dedos, especialmente o 1 ou 4, para irem na direcção da 1ª ou da 6ª corda. A mão fica então colocada aproximadamente num ângulo de 45° em relação à longitude das cordas num ou noutro sentido.
- **Movimentos transversais do polegar esquerdo:** São as deslocações que este dedo realiza o para se situar no lugar mais adequado às diferentes configurações ou posturas da mão, na largura da parte côncava do mastro. Estes não afectam a nomenclatura da Posição, já que o polegar permanece em frente do mesmo trasto. A situação do polegar nos movimentos transversais depende das cordas ou grupos de cordas que os dedos estejam a calcar em cada momento.
- **Oposição directa do polegar esquerdo:** O polegar faz contacto com a parte posterior do braço da guitarra e aplica uma força em sentido oposto à que realiza um ou mais dos restantes dedos colocados na parte anterior do mastro, ficando em frente a algum deles.
- **Oposição indirecta do P.E.:** O polegar faz contacto com a parte posterior do braço da guitarra e aplica uma força em sentido oposto à que realiza um ou mais dos restantes dedos colocados na parte anterior do mastro, mas não fica em frente a a nenhum deles.
- **Ordem:** Nos instrumentos de corda, cada uma das cordas, ou conjunto de cordas que funcionam como uma unidade. Estes conjuntos de cordas, normalmente estão integrados por duas ou três cordas, que podem estar afinadas ao uníssono ou em oitavas e, salvo raras excepções, são pulsadas no mesmo toque.
- **Pausas na A.S.P.E.:** Indicam a separação momentânea do polegar esquerdo da parte traseira do mastro, que propicia a colocação de uma nova configuração da mão e favorece o relaxe desta última.
- **Passe pianístico do polegar esquerdo:** Movimento característico do polegar na técnica do piano. O polegar passa por baixo dos restantes dedos pousando-se numa tecla para servir de apoio à mão, facilitando a sua deslocação graças uma extensão ou uma contracção entre os dedos 1 e 2 (na digitação do piano: polegar e indicador), para permitir a acção dos dedos sobre um grupo de teclas vizinho, sem perder totalmente o

contacto da mão com o teclado. Na guitarra, este *passee* colabora para levar à mão esquerda a uma outra zona do diapasão próxima, ou para regressar à mesma com segurança, já que o polegar ou os restantes dedos mantêm o contacto com o braço da guitarra durante as mudanças de posição.

- **Polegar esquerdo eixo:** Utilizamos esta denominação quando a mão se serve do apoio do polegar na parte posterior do braço da guitarra, mantendo-se como ponto de referência, girando sobre si mesmo sem perder o contacto com o mastro para realizar um determinado movimento, cumprindo uma função de eixo que dá segurança ao movimento.

- **Posição da M.E.:** Os diferentes lugares onde se coloca o polegar esquerdo, em sentido longitudinal, na parte traseira do braço da guitarra, marcam as diferentes Posições. Estas assinalam-se por meio de números romanos (**I**: primeira Posição; **II**: segunda Posição; etc.) e o símbolo **Ø** (Posição 0: equivalente à antigamente chamada Média Posição: o polegar esquerdo toma contacto com a parte traseira do mango em baixo da pestana, ou num lugar anterior à mesma, em direcção à cabeça do instrumento). A definição que aqui oferecemos é a proposta no capítulo **V** da parte “**A**”. A etimologia desta palavra é tratada em “**I. Introdução**” e em “**II. Acepções de «Posição».** Terminologia”.

As Posições podem ser realizadas sem abertura angular ou com abertura angular.

- 1) Nas Posições **S.A.**, o polegar esquerdo, normalmente, coloca-se frente ao mesmo trasto que ocupa o dedo 1, abarcando com facilidade quatro trastos consecutivos, ou mais nas posições mais altas e só três trastos seguidos nas primeiras posições, o que se pode considerar uma *posição reduzida*, precisamente por essa razão. Deixar os dedos 1, 2, 3 e 4 em condições de calcarem só em três trastos seguidos evita o uso da postura *violinsítica (mão sentada)*, que obriga em geral o dedo 4, especialmente, a esticar-se de forma desnecessária. Por outro lado esta disposição dos dedos é de suma importância para a realização de acordes. Basta recordar as posturas mais tradicionais dos acordes de Mi maior, Lá menor e Ré menor, obviamente em Pos. I reduzida e apresentação diagonal.

Existe uma excepção que é quando o dedo 1 realiza uma barra, e apesar de o polegar se encontrar a dar o seu apoio a este dedo, em frente ao mesmo: nesta situação especial, os dedos conseguem, quase sempre, colocar-se de maneira bastante perpendicular ao mastro.

2) Existem duas maneiras fundamentais de colocar os dedos nas posições **S.A.**, chamadas vulgarmente de *mão sentada* e *mão de pé*, problemática tocada por Aguado em diferentes métodos, embora não com estas denominações populares.

➤ **Mão sentada:** Verifica-se quando os 4 dedos se encontram em condições de carregar quatro trastos consecutivos, mas deitados sobre o seu lado esquerdo, ficando um pouco oblíquos em relação à tastiera. Aqui cabe uma subdivisão:

a) Com o polegar esquerdo colocado **frente** ao trasto que ocupa o dedo 1.

b) Com o polegar esquerdo colocado **antes** do trasto que ocupa o dedo 1, o que implica um traslado parcial, definido no léxico.

A postura de mão sentada, apesar de não ser a melhor solução técnica para muitas passagens, é especialmente útil na realização de ligados, sempre que não intervenha o dedo 4 e de intervalos harmónicos consecutivos, já que permite o controlo fino de distâncias e o transporte ao longo do mango, *assegurando* determinadas configurações da mão.

Na realidade, esta maneira de colocar a mão é muito correcta quando é considerada como apresentação semi-transversal (A.ST.), usando só os dedos 1, 2 e 3, muito frequente num instrumento com um braço - embora não trastado - de características similares como o violoncelo. A palma da mão fica formando um ângulo de aproximadamente 45° em relação à longitude das cordas. Esta postura - especialmente nos primeiros trastos - é muito mais natural e relaxada que a chamada *mão de pé*.

➤ **Mão de pé:** Verifica-se quando os 4 dedos se encontram em condições de carregar quatro trastos consecutivos e os dedos ficam colocados de maneira perpendicular ao plano do sobre-ponto. Isto facilita os ligados realizados com o dedo 4, assim como a execução sobre duas cordas contíguas, já que o dedo na corda mais grave das duas estará em condições de não impedir as vibrações da

corda de numeração inferior. Nas posições **C.A.** o polegar esquerdo, normalmente, coloca-se frente ao mesmo trasto que o dedo 2 ocupa, abarcando perfeitamente quatro trastos consecutivos nas primeiras posições. Os dedos ficam colocados de maneira perpendicular ao plano do sobre-ponto. É uma postura que favorece a apresentação longitudinal.

- **Posição ampliada da M.E.:** É a posição na qual os dedos 1, 2, 3 e 4 estão preparados para abarcar mais de quatro trastos consecutivos mediante uma retro-extensão e/o extensão na zona grave do instrumento (ou seja, nos primeiros trastos), ou graças a abertura angular nas Posições mais elevadas, onde, inclusivamente, podem actuar ambos os mecanismos de forma simultânea.

- **Posição básica da M.E.:** O polegar encontra-se (atrás do mastro) em frente do dedo 1 (S.A.) ou do dedo 2 (C.A.), e os dedos 1, 2 3 e 4 ficam preparados para calcar em quatro trastos consecutivos, sem utilizar extensões, retro-extensões nem traslados parciais.

- **Posição da mão direita:** É definida pela altura do punho, através das cordas, que, por sua vez depende de um grau específico de flexão do indicador e da corda em que este dedo se encontre, preparado para tocar. Baseamos a nossa definição de posição da mão direita no mesmo conceito que foi usado para a definição da mão esquerda: a mão divide-se virtualmente em dois *blocos*: o polegar e o indicador + restantes dedos, e também na noção de “*figueta*”. A acção de ambos *blocos* realiza-se, como sabemos, em sentido oposto.

O indicador pode tocar uma corda a partir de diferentes graus de flexão, obviamente com diferente eficiência. O limite de flexão do indicador é alcançado quando o extremo do dedo chega a tocar a palma da mão, e atinge o seu máximo grau de extensão quando o dedo esticado fica aproximadamente no mesmo plano que o dorso da mão, ou ainda ultrapassa esse nível. O nível óptimo de eficiência de ataque do indicador encontra-se num lugar perto do meio dos extremos mencionados. Quando o polegar toca alternadamente a mesma corda com o indicador, o grau de flexão/extensão é aproximadamente o mesmo para ambos os dedos. O número da corda onde actua o indicador, da forma explicada, é a que designa o número de Posição da mão direita. O indicador é geralmente o dedo funcional mais curto (o uso do mindinho é ocasional) e *cabeça do bloco*. Por este motivo, o grau de flexão dos dedos médio, anelar e mindinho,

tanto como a sua relação com o plano das cordas, em sentido longitudinal, deriva da situação e do grau de flexão específico do indicador.

Se a 1ª corda for atacada alternativamente pelo polegar e o indicador - o que significaria **Pos. I** -, o polegar, como integrante único e independente de um dos blocos virtuais, e com uma ampla liberdade de movimentos, pode percorrer todas as cordas a partir da primeira, sem que o indicador tenha que mudar o lugar que ocupa, nem alterar a sua flexão, mantendo-se, em consequência, na Posição I.

À semelhança da mão esquerda, também usamos números romanos para marcar a Pos. da M.D, acompanhados da letra **D** (direita) para diferenciar estes sinais: **I-D**: primeira posição (dedos polegar e indicador tocando a 1ª corda); **II-D** (dedos polegar e indicador tocando a 2ª corda) e assim sucessivamente. Em princípio teríamos só seis Posições da mão direita, considerando um instrumento convencional, mas tendo em conta que existem guitarras com maior quantidade de cordas, o número de Posições pode ser ampliado em concordância ao número de cordas. Ainda existe outra possibilidade de considerar a existência da Posição **VII-D** num instrumento de seis cordas, por algum tipo de necessidades técnicas especiais. A distância de uma corda a outra é sempre regular. Quer dizer que se medirmos a distancia que existe entre a 1ª a 2ª, poderemos constatar que essa medida permanecerá imutável entre duas cordas contíguas quaisquer. Daí podermos colocar a mão em Pos. **VII-D** orientando-nos graças ao recurso duma corda imaginária colocada à mesma distancia proporcional da 6ª corda que as restantes.

- **Posição da M.E. sem abertura angular:** Os dedos mantêm-se praticamente em contacto uns com os outros

- **Postura violinística da M.E (ver *mão sentada*):** É uma postura dos dedos que faz lembrar um gesto técnico típico nos violinistas, com a mão bastante *deitada* sobre a sua parte esquerda e com o dedo 4 habitualmente bastante esticado para compensar o seu menor comprimento em comparação aos restantes dedos. Esta postura da mão é adequada para a execução num instrumento predominantemente melódico e de pequeno tamanho como o violino, mas podemos comprovar que noutro instrumento, também de corda friccionada, tal como o violoncelo, de maiores dimensões - similares às da

guitarra - essa apresentação da mão não é adotada sempre, precisamente porque a distância física entre os intervalos é superior a existente na escala do violino. Em consequência, a colocação da mão habitual de um violoncelista é frequentemente mais próxima da técnica guitarrística do que a postura *violinística*, embora esta última seja de utilidade em numerosas passagens.

- **Posição da M.E. com abertura angular:** É a separação dos dedos 1, 2, 3 e 4 no mesmo plano, formando ângulos de diferentes graus. A máxima capacidade de A.A. é dependente da flexibilidade/elasticidade natural e adquirida. A Posição C.A. exige normalmente a colocação do polegar em frente do dedo 2, atrás do mango. Também pode ser realizada com o polegar em frente do dedo 1, mas dá lugar a uma postura *violinística* da mão - embora em algumas situações necessária -, o que não facilita a realização *limpa* de muitos ligados técnicos e a execução simultânea de duas notas em cordas adjacentes, quando a corda de número inferior deve ser tocada solta, dificultada pelo desnível de alturas entre elas, em relação à escala. Por exemplo: a 3ª corda calcada no quarto trasto e a 2ª corda solta, pulsadas ao mesmo tempo).

A abertura angular é dependente de três variáveis:

- 1) Cumprimento de corda do instrumento - Um instrumento grande, terá maiores divisões semitonais do que outro menor, obrigando os dedos a abrir-se mais.
- 2) Latitude do braço da guitarra - Na zona aguda e sobre-aguda (a partir do sétimo trasto aproximadamente) do instrumento os trastos são notoriamente mais pequenos do que os mais próximos do cravelhame.
- 3) Características antropométricas individuais. Os executantes com mãos pequenas necessitarão, mais frequentemente, de usar posturas com abertura angular do que os que possuem mãos maiores, e até, em situações extremas, normalmente nos primeiros trastos, que são os maiores, realizar *micro-saltos*, ou balanços sobre o polegar esquerdo para abranger quatro trastos seguidos com quatro dedos.

- **Posição reduzida da M.E.:** É a posição na qual os dedos 1, 2, 3 e 4 só estão dispostos para abarcar menos de quatro trastos consecutivos, mediante uma contracção.

- **Posição/Equísono.:** É o segundo sistema posicional criado por Aguado. Indica o lugar onde deve colocar-se a mão no diapasão, mediante um número encerrado num círculo que assinala a corda onde deve realizar-se uma determinada nota, combinado com um número que assinala um dedo da mão esquerda.
- **Quádruplo** [*cuadruplo*]: Elemento de um recurso técnico particular de Pujol. Identifica quatro trastos consecutivos em qualquer lugar do braço da guitarra. O número de trasto que fica mais perto da pestana é o que numera o quádruplo (1º quádruplo, 2º quádruplo etc.).
- **Quíntuplo:** Elemento de um recurso técnico particular de Pujol. Identifica cinco trastos consecutivos em qualquer lugar do braço da guitarra. Pujol não explica como devem ser distribuídos os quatros dedos sobre os cinco trastos, nem que dedo deve estender-se para abarcá-los. O número de trasto que fica mais perto da pestana é o que numera o quíntuplo (1º quíntuplo, 2º quíntuplo etc.).
- **Retro-extensão na M.E.:** Verifica-se quando o dedo 1 se estende na direcção do cravelhame, a partir da posição básica, normalmente para atingir o trasto anterior ao primeiro da posição básica. A retro-extensão tem como consequência a ampliação da posição, permitindo que a mão abranja 5 ou mais trastos. Neste caso, o polegar esquerdo encontrar-se-á normalmente em frente ao dedo 2. Temos vindo a introduzir este termo na linguagem guitarrística a partir do mecanismo descrito pelo violinista Carl Flesch, e também temos vindo a adaptar o mesmo à técnica própria da guitarra, derivada das suas singulares características, mas que em alguns pontos consideramos aparentadas com a técnica de outros instrumentos de corda.
- **Sêxtuplo:** Elemento de um recurso técnico particular de Pujol. Identifica seis trastos consecutivos em qualquer lugar do braço da guitarra. Pujol não explica como devem ser distribuídos os quatros dedos sobre os seis trastos, nem que dedos devem estender-se para abarcá-los. O número de trasto que fica mais perto da pestana é o que numera o sêxtuplo (1º sêxtuplo, 2º sêxtuplo etc.). Pujol não usa grupos de sete ou mais trastos - seguramente porque acha que seis trastos é um limite razoável de extensão para uma mão normal -, mas também não os exclui.

- **Sobre-ponto:** Sinónimo de escala da guitarra ou *tastiera*. É uma tábua alongada – normalmente construída em ébano ou de outra madeira obscura e resistente - colada sobre o braço da guitarra, acima do nível do tampo, para facilitar a execução que começou a ser usada nas guitarras construídas a partir do século XIX e que forma um elemento indispensável na guitarra actual. O seu nome provém do antigo termo *ponto*. Designava, tanto na guitarra barroca (antepassada directa da guitarra clássico-romântica, característica do século XIX) como noutros instrumentos antigos de corda dedilhada e friccionada, cada uma das divisões marcadas pelos trastos no braço da guitarra. Por conseguinte, etimologicamente, é a peça de madeira sobre a qual se fixam os trastos e que se adere ao braço no lugar onde antigamente se encontrava o ponto. Actualmente, a peça equivalente no violino é chamada *espelho* (antes ponto).

- **Sobreposição na M.E.:** Os dedos 2, 3 ou 4 contraem-se para ocupar o mesmo trasto ou o trasto anterior que um dedo de inferior número (por exemplo o dedo 2 no fa# da 1ª corda e o dedo 3 no lá da 3ª corda).

- **Traslado longitudinal da mão direita:** Movimento realizado ao longo da corda em direcção ao cavalete ou à pestana. Tem, quase sempre, como objectivo uma mudança tímbrica.

- **Traslado parcial da M.E.:** Os dedos 1, 2, 3 e 4 deslocam-se da Posição básica afastando-se do polegar esquerdo, graças a uma maior abertura entre este e o dedo 1 (em consequência, também dos restantes dedos).

- **Traslado total da M.E.:** O braço (desde o ombro) leva livremente a mão de um ponto a outro do diapasão sobre o comprimento das cordas enquanto o polegar esquerdo abandona o contacto com o mastro.

- **Traslado transversal da mão direita:** É aquele que permite que os dedos cheguem às cordas com a assistência umas vezes do braço e outras vezes do pulso, deslocando a palma da mão através das cordas. Frequentemente, quando nos confrontamos com passagens contrapontísticas ou com harpejos, é o pulso que realiza o trabalho mais importante de deslocação (T.T. Parcial); em contrapartida, quando a parte a executar é mais escalística ou com acordes *dissolvidos* numa só direcção, é mais usada a

assistência do braço inteiro, que se deslocará até à 1ª ou até à 6ª corda, num ou outro sentido, conforme se mostrar necessário (T.T. Total).

- **Triplo:** Elemento do recurso técnico particular de Pujol. Identifica três trastos consecutivos em qualquer lugar do braço da guitarra. O número de trasto que fica mais perto da pestana é o que numera o triplo (1º triplo, 2º triplo etc.).

- **Violinismo:** Refere-se não só à técnica de execução perfeitamente adaptada às características organológicas próprias do violino, como também à escrita para este instrumento e à sua expressão musical.

- **Violoncelismo:** Refere-se não só à técnica de execução perfeitamente adaptada às características organológicas próprias do violoncelo, como também à escrita para este instrumento e à sua expressão musical.

ABREVIATURAS.

- **A.A.** Abertura Angular
- **A.S.P.E.** Acção silenciosa do polegar esquerdo (trás do mastro).
- **A.T.** Apresentação transversal.
- **A.ST.** Apresentação semi-transversal.
- **AMP.** Posição ampliada.
- **C.A.** Posição com abertura angular.
- **CONT.** Contração.
- **EXT.** Extensão.
- **I; II; III; etc.** Os numerais romanos assinalam o número de Posição da mão esquerda.
- **I-D, II-D, III-D, etc.** Os numerais romanos acompanhados da letra D assinalam o número de Posição da mão direita.
- **C.C.V.** Cumprimento de corda vibrante
- **M.D.** Mão direita
- **M.E.** Mão esquerda
- **P.E.** Polegar esquerdo
- **POS.** Posição.

- **R.E.** Retro-extensão.
- **RED.** Posição reduzida.
- **S.A.** Posição sem abertura angular.
- **SP.** Sobreposição.
- **T.P.** Traslado parcial.
- **T.T.** Traslado Total
- **Ø.** Posição 0.

ANEXOS

ANEXO I

PARTITURA ORIGINAL DE MÁSCARAS I, II E III.

⑥
↓
Re

Máscaras

I Ricardo Barceló

Moderato misterioso

5 sul tasto, vibrato e legato

10 IV II

15

20 poco rit.

25 I

Re

30

II

35

rallentando e diminuendo

Lento a piacere

dolce

40

Moderato, molto legato e espressivo

lasciar vibrare

45

a tempo, cantando

poco rit.

mf sul tasto

50

II

III

f > pp

mf

III 55

VI V arm. 12

I II 65

70

75

pp *f* *mp*

mf *cres* *c.*

ff *pp* *cres* *c.*

②

I

80

sul ponticello

mf

II

85

accelerando poco a poco

poco metallico

③

I

II

I

II

①

90

95

100

f

rápido, a tempo

II

Calmo e misterioso

Musical score for guitar, titled "Calmo e misterioso". The score is in 3/4 time and features a mix of treble and bass staves. It includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings. Key markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *poco rit.* (poco ritardando). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others being rests. A box highlights a specific section of the score, and a measure is numbered 10.

dolce

ff

♩ = 120

ff

Pizz.....

mp cresc.

rítmico

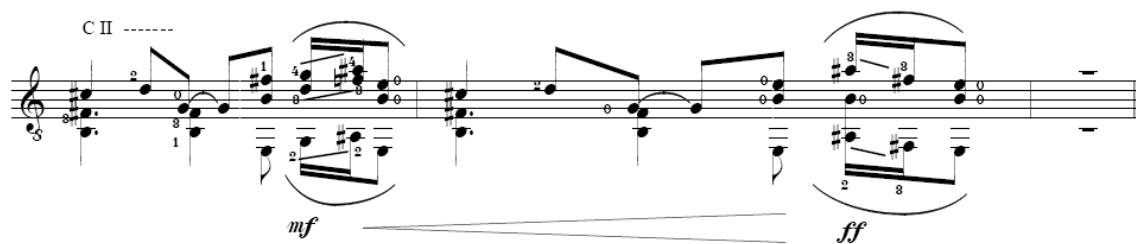
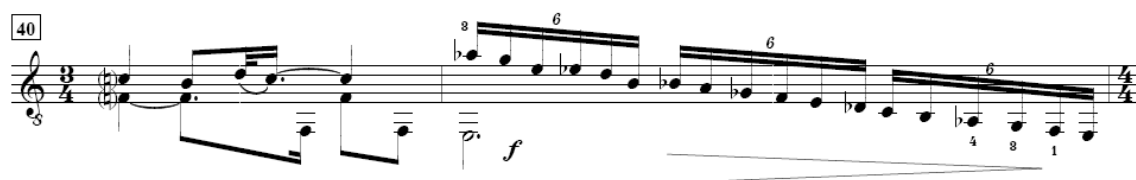
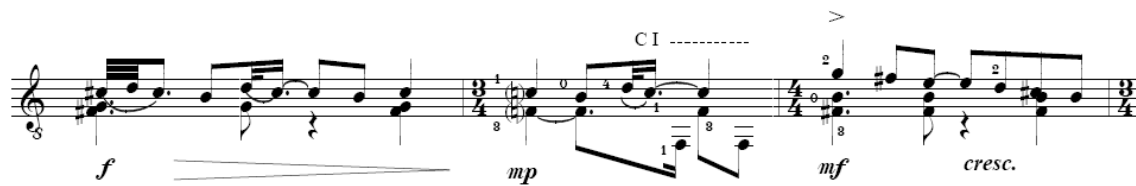
mf

C II -----

p

simile

C II -----



⑥
↓
Re

Andantino grotesco

Andantino grottesco

mf

poco rit.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The music is written for a single melodic line on a treble clef staff and a single bass line on a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a final cadence in measure 10.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in G major (one sharp, F#). It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is G major, and the time signature is 4/4. The score is divided into three sections: I, III, and II. Section I (measures 1-4) shows a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Section III (measures 5-8) continues the melody and bass line. Section II (measures 9-12) includes a measure with a repeat sign and a measure with a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

1. Vez

mf

2. Vez

20

mp *p*

25

mf *f*

30

ff

1. vez

D.S. al Fine

2. Vez

Fine

ff *mp* *ff* *pp*

D.S. al Fine sin repeticiones

ANEXO II

PARTITURA ORIGINAL DA QUINTA FANTASIA COM VARIAÇÕES SOBRE “NEL COR PIÙ NON MI SENTO”, OP. 16, DE FERNANDO SOR.

Cinquième
FANTASIE
Pour la Guitare.
avec des Variations
sur l'Air de Paisiello
Nel cor piu non mi sento
Composée par
FERDINAND SOR
Prix 4^f. 50^c.
A PARIS, au Magasin de Musique d'A. Meissonnier, Galerie des Panoramas, N^o 16.

et à Toulouse, chez Meissonnier Aîné et Comp^{ie} M^{rs} de Musique, Rue S.^t Rome, N^o 48.

2

Andante Largo.

INTRODUCTION.

f *dol.* *f* *f* *f* *f* *f* *Più*

234.

This musical score is for guitar, spanning eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It features a complex, fast-paced rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked with a forte (f) dynamic. The second staff continues this pattern, with a piano (p) dynamic marking. The third and fourth staves show a more melodic and harmonic progression, with various accidentals and rests. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff features a bass clef and a key signature of one flat (Bb), with a more rhythmic, eighth-note pattern. The seventh staff contains two sections labeled 'Harm:' (Harmonic), each with a dotted line indicating a harmonic bend or sustain, and fingerings 4, 3, 5, 12, 12. The eighth staff also contains three 'Harm:' sections with similar fingerings and a final melodic phrase.

4

Andantino Cantabile.

THEMA.

1^{re} Var:

254

a piacere.

a Tempo.

2.º Var:

234.

6

3.^{ine} Var.

Lento a Piacere.

4.^{me} Var.

234.

7

Harm:

5 3 5 12

Harm:

12 8 5

Tempo I.^{mo}

5.^{ta} Var:

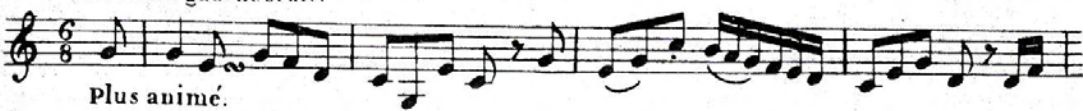
Minore.

6.^{ma} Var:

7.^{ma} Var:

2^{da}

La main gauche seule.

8^{me} Var: 

Plus animé.



10

9.^{ma} Var:

The musical score for the 9th variation consists of ten staves of music. The first staff is marked '9.^{ma} Var:' and begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The music is written in a single melodic line. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 3, 5, and 12. A 'Harm.' (harmonic) marking is present on the final staff.

254.

1^{ma} Coda.

Har: 12 5

Har: 12 5

ff ff

ANEXO III

ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE FERNANDO SOR (1778-1839).

Fernando Sor Montadas, também conhecido pelo seu nome catalão Ferran Sor, o pelo seu nome de baptizado Joseph Fernando Macario Sor, nasceu, provavelmente, no dia 13 de Fevereiro de 1778 em Barcelona. Aprendeu a tocar a guitarra³⁶⁰ e o violino desde a sua infância, evidenciando grandes capacidades naturais para a música. Pouco tempo depois de morrer o seu pai, ingressou no Mosteiro de Montserrat onde, durante cerca de seis anos, esteve integrado no coro e na orquestra, tendo a oportunidade de entrar em contacto com intérpretes de diversos instrumentos. Em 1795 abandonou o Mosteiro para seguir a carreira militar, já que não estava destinado, por influências familiares, a seguir uma profissão musical. No entanto, foi um dos maiores compositores de música para o instrumento hoje conhecido como guitarra romântica ou clássico-romântica.

Por volta do ano de 1810, depois das invasões francesas a Espanha e durante o reinado de José Bonaparte - irmão de Napoleão -, Sor apoiou os ocupantes, jurou fidelidade ao regime e chegou, até, a ser oficial das milícias francesas em Espanha. À primeira vista, a sua atitude pode parecer pouco patriótica, mas Sor, tal como Beethoven³⁶¹, não tinha a perspectiva histórica que temos actualmente e via Napoleão, tal como outros ilustrados, como o salvador da Europa e não como a um déspota conquistador. Por outro lado, tal como foi referido no capítulo anterior, Paris não era só a capital da França, como também o pólo cultural mais importante da época e alguns intelectuais europeus vislumbraram nas invasões napoleónicas a possibilidade do progresso cultural e social de países como Espanha.

³⁶⁰ Se calculamos o tempo transcorrido entre a aparição das primeiras guitarras de seis ordens das que temos notícias - por volta de 1760 - e as primeiras experiências de Sor com o instrumento, o que teria acontecido cerca do ano 1783, quando tinha aproximadamente cinco anos, nos dá um resultado de 23 anos. Graças a este dado, podemos chegar à conclusão de que Sor, muito provavelmente, começou a tocar com uma guitarra de cinco ordens, especialmente tendo em conta que o seu pai tocava o instrumento como amador e por tanto seria a guitarra do seu progenitor a primeira que a criança conheceria, seguramente uma guitarra *tardo-barroca*. Sabemos que a volta do ano 1780 se vendiam em Catalunha obras, tais como as de Antonio Abreu “o português,” para guitarra de cinco e seis ordens, segundo as investigações de Josep Maria Mangado, publicadas no livro “*La guitarra en Cataluña 1769-1939*”. Tecla. Londres, 1998. Anexo N_1.

³⁶¹ Beethoven dedicou a Napoleão Bonaparte a sua Sinfonia nº3 em mi bemol maior, apelidada de “Eroica”, embora a dedicatória foi retirada posteriormente. A sua duração era muito maior do que qualquer sinfonia escrita até aquele momento.

Quando os franceses foram derrotados, as forças militares napoleónicas retiraram-se para França e Sor, identificado como *afrancesado*, não teve escolha e viu-se obrigado a retirar-se com elas, junto com muitos outros intelectuais, no ano 1813, para evitar represálias. Instalou-se em Paris e posteriormente em Londres, começando uma vida itinerante por toda a Europa e Rússia. Não é difícil imaginar qual foi o destino das obras de Sor em Espanha. O exílio de Sor trouxe como consequência que muitos guitarristas espanhóis só soubessem da produção musical e teórica de Sor através de referências indirectas.

No ano 1815 teve uma filha chamada Carolina e sobre a sua esposa não temos dados. Só podemos referir que Sor enviuvou pouco tempo após o nascimento da filha. Nesse mesmo ano estabelece-se em Londres, onde ganhou boa reputação como compositor e guitarrista, sendo verdade que também chegou a ter fama como professor de piano e canto. Nesta cidade conheceu o *luthier* Joseph Panormo e adquiriu uma das suas guitarras, construídas ao *estilo espanhol*.³⁶²

No ano 1819 começa uma intensa relação profissional e sentimental com Felicité Hullin, bailarina do Teatro da Opera de Paris; três anos depois é estreado no Teatro Real de Londres o seu ballet “*Cenerentola*”, inspirado num conto de Perrault³⁶³. Em 1823 a mesma obra é representada na Ópera de Paris, sendo o maior sucesso teatral de Sor³⁶⁴. No mesmo ano, viaja para a Rússia com a sua filha e com Felicité Hullin - contratada como primeira bailarina do Ballet de Moscovo -, instalando-se neste país, onde rapidamente obtém fama e reconhecimento. Depois da morte do czar Nicolau em 1825 e da imperatriz Elisabete em 1826, Sor ficou sem o apoio da família imperial; acabou também então a relação com Felicité e voltou a Paris, onde a sua merecida fama tinha sido consolidada mercê da publicação de diversas obras suas pelo editor Meissonnier. Na capital francesa escreve o seu famoso “*Méthode pour la guitare*” no ano 1830 e em 1835 escreve a sua autobiografia para “*L’Encyclopedie pittoresque*” de Ledhuy. Vive os

³⁶² Os instrumentos fabricados por Panormo e pelo construtor francês Lacôte foram alguns dos predilectos de Sor.

³⁶³ Em francês “*Cendrillon*”. Conhecido nos países lusófonos como “*Cinderella*” ou “A Gata Borralheira” e nos hispano-falantes como “*Cenicienta*”. O conto de Perrault (1628-1703) possui elementos que podem considerar-se reaccionários, já que, como o destacam alguns autores, exalta valores da sociedade patriarcal, onde o papel da mulher é de total submissão e têm singular importância as figuras da realeza. A apologia desses elementos - aparentemente anacrónica depois da Revolução Francesa - faz sentido com o regresso a França da dinastia Bourbon, representada pelo Rei Luís XVIII, no poder entre 1815 e 1824, imediatamente depois da queda do Império Napoleónico, que ainda exaltava as ideias monárquicas tradicionais.

³⁶⁴ A obra teve tal repercussão que foi “*Cenerentola*” a primeira obra cénica que se interpretou no Teatro Bolshoi de Moscovo em 1825.

últimos anos da sua vida, muito prolíficos no que refere à sua produção musical, quase exclusivamente guitarrística. Permanece algum tempo no Hotel Favart³⁶⁵ de Paris, junto a sua filha Carolina - que tinha desenvolvido uma carreira como harpista e pintora -, até o ano 1832. Depois mudou-se para um apartamento em Marché Saint-Honoré, onde morou até a morte de Carolina, no ano 1837.



Fig. A.III-1. Hotel “Favart”. Paris, 2007.

Dois anos mais tarde, falece Fernando Sor no dia 10 de Julho de 1839. Foi enterrado no Cemitério de Montmartre, onde actualmente se pode visitar a seu túmulo como defunto célebre.



Fig. A.III-2. Túmulo de Fernando Sor. Cemitério de Montmartre. Paris, 2007.

³⁶⁵ Este hotel ainda existe e está situado na rua Marivaux N° 5, a poucos metros da Opera Cómica de Paris e relativamente perto do Teatro da Opera. Outro célebre hospede do mesmo foi o pintor espanhol Francisco Goya, contemporâneo de Sor.

1. Quadro Cronológico Comparativo

| ANO | VIDA E OBRA DE FERNANDO SOR | ACONTECIMENTOS HISTÓRICOS |
|------|--|---|
| 1770 | | Nascem L.V. Beethoven e Fernando Carulli. |
| 1771 | | J. Haydn escreve os quartetos de corda números: 31, 32, 33, 34, 35 e 36. |
| 1772 | | Nasce J. N. Maelzel, famoso pelo seu metrônomo. |
| 1773 | | É publicado em Cádis “ <i>Explicación de la Guitarra</i> ” de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, primeiro Método para guitarra de seis ordens. |
| 1774 | | - Luís XVI, coroado Rei da França. - Nasce o pintor francês Pierre-Narcisse Guérin. |
| 1775 | | Nasce o guitarrista francês François de Fossa. |
| 1776 | | Declaração da Independência dos Estados Unidos. |
| 1777 | | O guitarrista Giacomo Merchi publica em Paris o “ <i>Traité des Agrémens de la musique</i> ”. |
| 1778 | Nasce em Barcelona Fernando Sor. | - França e Espanha intervêm a favor dos Estados Unidos para debilitar a Grã-Bretanha. - Nasce em Bratislava J. Nepomuk Hummel. |
| 1779 | | W.A. Mozart compõe a “Missa da Coroação”. |
| 1780 | | A. Lavoisier formula a teoria da combustão química. |
| 1781 | | - I. Kant publica a “Crítica da razão pura”. - Nasce Mauro Giuliani. - Nasce o violinista francês C. Philippe Lafont. |
| 1782 | | Nasce N. Paganini. |
| 1783 | | Grã-bretanha reconhece a soberania dos Estados Unidos. |
| 1784 | | Nasce Dionisio Aguado. |
| 1785 | Nasce Carlos Maria Sor, irmão menor de Fernando. | Nasce o pianista Friedrich Kalkbrenner. |
| 1786 | | - Nasce Carl Maria Von Weber. |
| 1787 | | - W.A. Mozart compõe “Don Giovanni”. - Morre Leopold Mozart. |
| 1788 | | - Carlos IV sobe ao trono de Espanha. - Morre Carl Philipp Emanuel Bach. |
| 1789 | Ingressa no Mosteiro de Montserrat, onde estuda durante seis anos. | - G.Washington converte-se no primeiro presidente dos Estados Unidos. - Início da Revolução Francesa, considerado o começo da Idade Contemporânea. |
| 1790 | | - Aparece a primeira máquina de imprimir rotativa. - Nasce o guitarrista italiano Luigi Legnani. |
| 1791 | | - W.A. Mozart compõe a ópera “A Flauta Mágica” e o Réquiem. - Morte de Mozart. |

| | | |
|----------|--|---|
| 1792 | | <ul style="list-style-type: none"> - Federico Moretti publica em Nápoles <i>“Principj per la chitarra”</i>. - Nasce Matteo Carcassi. - Manuel de Godoy é nomeado Primeiro Ministro de Espanha. |
| 1793 | | Luís XVI de França é guilhotinado. |
| 1794 | | <ul style="list-style-type: none"> - É executado Robespierre. A Convenção é controlada pela burguesia conservadora; o poder passa mais tarde ao Directório. - Morre decapitado A. Lavoisier. |
| 1795 | <ul style="list-style-type: none"> - Abandona o Mosteiro de Montserrat. - Começa a carreira militar e realiza estudos na Real Academia de Matemáticas de Barcelona até 1799. | I. Kant publica <i>“A paz perpétua e outros opúsculos”</i> . |
| 1796 | | Napoleão inicia a campanha militar de Itália. |
| 1797 | Estreia em Barcelona de <i>Telémaco</i> , a primeira ópera de Sor. | Nasce F. Schubert. |
| 1798 | | <ul style="list-style-type: none"> - Haydn compõe o oratório <i>“A Criação”</i> - Napoleão inicia a campanha militar de Egipto. |
| 1799 | Egressa da Academia de Matemáticas. | <ul style="list-style-type: none"> -Napoleão derruba o Directório e é eleito Primeiro Cônsul. - Beethoven compõe a Sonata <i>“Patética”</i>. -Aparecem em Espanha quatro métodos para guitarra de seis ordens, os primeiros conhecidos depois de 1773: Prieto/Abreu, Ferandiere, Moretti e García Rubio. |
| 1800 | <ul style="list-style-type: none"> - Instala-se como oficial do exército em Madrid. - Consegue a protecção da duquesa de Alba. | <ul style="list-style-type: none"> - Nasce o guitarrista italiano M. A. Zanni de Ferranti. - Nasce o guitarrista espanhol Trinidad Huertas. |
| 1801 ca. | Provavelmente conhece em Madrid Dionisio Aguado. | <ul style="list-style-type: none"> - Charles Doysi publica em Paris os seus <i>“Principes Généraux de la Guitare”</i>, dedicados a Madame Bonaparte. - Jefferson sobe à presidência dos EE.UU. - Alexandre I, é coroado como czar de Rússia. |
| 1802 | - Morre a duquesa de | - Napoleão, é nomeado Cônsul vitalício da França. |

| | | |
|----------|--|--|
| | Alba e entra como administrador da casa ducal de Medinaceli em Catalunha, sem deixar a carreira militar. - Possivelmente, neste ano, dedica a Manuel de Godoy a sua “ <i>Gran Sonata</i> ” op. 22 (impressa em 1825). | - Beethoven escreve a “ <i>Sinfonia</i> ” N° 2. |
| 1803 ca. | Compõe várias obras agora perdidas, entre elas duas sinfonias e três quartetos. | Nasce H. Berlioz. |
| 1804 | Regressa a Madrid, ainda ao serviço de Medinaceli. Escreve o melodrama “ <i>La Elvira Portuguesa</i> ” e várias canções <i>boleras</i> para voz e guitarra/piano. | - Napoleão é coroado Imperador da França. - Beethoven compõe a Sinfonia “Heróica”. |
| 1805 | - É nomeado administrador real. - Radica-se em Málaga durante quatro anos. | Nasce o guitarrista francês Napoleon Coste. |
| 1806 ca. | Organiza concertos na residência do cônsul de Estados Unidos. | - Napoleão ordena o bloqueio continental contra Grã-bretanha. - Nasce em Bratislava o guitarrista J. K. Mertz. |
| 1807 ca. | Conhece os <i>luthiers</i> José e Manuel Martínez. | Beethoven compõe a ópera “ <i>Fidélio</i> ”. |
| 1808 | Escreve o hino <i>Venid Vencedores</i> , cantado pelo exército espanhol. | - Levantamento de Madrid contra os invasores franceses. Motim de Aranjuez: destituição de Manuel de Godoy. - Carlos IV cede os seus direitos a Napoleão, que coloca a seu irmão José Bonaparte como Rei de Espanha. |
| 1809 | Compõe em Málaga o bolero “ <i>No tocarán las campanas</i> ”. | - F. Carulli se radica em Paris. - Falece J. Haydn. |
| 1810 | - Jura fidelidade a José Bonaparte, crendo que os franceses representavam os ideais da Revolução Francesa. - É destinado a Jerez de la Frontera, até 1812. - Escreve o <i>Gran Solo</i> e a <i>Sonata Op. 15</i> . | - Ocupação francesa da maior parte de Espanha - É abolida a Inquisição em Espanha. - O czar Alexandre I abandona o bloqueio continental a Grã-bretanha. |

| | | |
|---------------|--|--|
| 1811 (ca.) | Primeiras edições em Paris da sua música para guitarra. | F. Carulli publica em Paris o seu “ <i>Méthode Complete</i> ” op. 27. |
| 1812 | Passa a viver em Valência, onde se tinha instalado a corte de José I, irmão de Napoleão. | - Napoleão invade Rússia e ocupa Moscovo, mas o seu exército é aniquilado. - M. Giuliani publica em Paris “ <i>Etude Complete pour la Guitare</i> ”, Op. 1. |
| 1813 | Deve retirar-se a França junto com as tropas francesas. - Instala-se em Paris, onde era conhecido pelas edições da sua música, por Salvador Castro de Gistau. | - As forças napoleónicas abandonam Espanha, junto com cerca de 10.000 <i>afrancesados</i> . - Fernando VII, sobe ao trono espanhol e instaura o absolutismo, rejeitando a Constituição liberal de 1812. - Nasce o compositor Richard Wagner. |
| 1814 | Escreve os “ <i>Duetti</i> ”, op. 48, para duas guitarras. | - Napoleão abdica em nome do seu filho. - J. Maelzel patenteia o metrónomo. |
| 1815 ca. | - Nasce a sua filha Carolina. - Tenta conseguir, sem sucesso, uma vaga de compositor na capela musical do Rei da França. - Estabelece-se em Londres. | - Derrota definitiva de Napoleão em Waterloo. - O monarca Luís XVIII sobe ao poder da França. |
| 1816 | - Ingressa na Sociedade Filarmónica de Londres. - Actua num concerto benéfico junto ao pianista Kalkbrenner. - Compõe os Estudos Op. 6. | G. Rossini compõe a ópera “ <i>Il Barbiere di Siviglia</i> ”. |
| 1817 | Toca na temporada da Sociedade Filarmónica num concerto para guitarra e cordas, hoje perdido. | G. Rossini compõe as óperas “ <i>La Cenerentola</i> ” e “ <i>La Gazza Ladra</i> ”. |
| 1818 ca. | Publica em Londres sete colecções de Árias Italianas para voz e piano. | - Nasce Karl Marx. - Nasce Charles Gounod. |
| 1819 Ca. | Conhece a bailarina francesa Felicité Hullin. | F. Schubert compõe o quinteto para corda e piano, “A Truta”. |

| | | |
|------|---|---|
| 1820 | Compõe o bailado “ <i>La Foire de Smyrne</i> ”. | D. Aguado publica em Madrid “ <i>Colección de estúdios para guitarra</i> ”. |
| 1821 | - “ <i>La Foire de Smyrne</i> ” é estreado no Teatro Real de Londres. - Escreve as “ <i>Variações</i> ”, Op. 9, sobre um tema de Mozart. | - Morre Napoleão Bonaparte. - É proclamada a independência de México, antes colónia espanhola. |
| 1822 | - Estreia os bailados “ <i>Le Seigneur Génereux</i> ” e “ <i>Cenerentola</i> ”. - Escreve as “ <i>Variações</i> ”, Op. 16. | - F. Schubert começa a Sinfonia “ <i>Incompleta</i> ”. - L. Legnani publica em Viena seus “ <i>36 Caprici</i> ”, Op. 20. - Nasce o guitarrista italiano Giulio Regondi. |
| 1823 | “ <i>Cenerentola</i> ” é representada no Teatro da Ópera de Paris. - Viaja com Felicité Hullin a Varsóvia e actua com êxito como cantor e guitarrista junto a sua filha, que era harpista. | - F. Carulli publica os “ <i>Duetti</i> ” op. 231, para duas guitarras. - M. Giuliani publica as “ <i>Rossiniane</i> ”, op. 121. |
| 1824 | Representam-se em Moscovo os bailados “ <i>Cenerentola</i> ” e “ <i>Alphonse e Leonora</i> ”. | - Carlos X é coroado Rei de França. - Beethoven compõe a Nona Sinfonia. |
| 1825 | - inaugura-se o Teatro Bolshoi de Moscovo com “ <i>Cenerentola</i> ”. - É publicada a “ <i>Grande Sonata</i> ”, op. 22. | - Morre o czar Nicolau. Nicolau I assume a coroa na Rússia. - Portugal reconhece a Independência do Brasil. - D. Aguado edita em Madrid “ <i>Escuela de Guitarra</i> ”. - Nasce o guitarrista espanhol Tomás Damas. |
| 1826 | - Compõe uma marcha fúnebre pela morte do czar Nicolau, que é tocada no seu funeral em São Petersburgo. - Regressa a França com a sua filha. | - Morre a imperatriz Elisabete de Rússia. - F. Carulli publica em Paris o “ <i>Méthode Complete pour la décaorde nouvelle guitare</i> ” Op. 293. - D. Aguado publica em Paris “ <i>Escuela de Guitarra</i> ”. |
| 1827 | - Procura, infrutuosamente, voltar para Espanha. - Instala-se em Paris. | - Morre L.V. Beethoven. - Francesco Molino publica em Paris o “ <i>Método Completo para aprender a tocar la guitarra.</i> ” |

| | | |
|------|---|---|
| | - Escreve a “ <i>Grande Sonata</i> ”, op. 25. | |
| 1828 | <ul style="list-style-type: none"> - É representado em Londres o seu bailado “<i>Le sicilien ou L’amour peintre</i>”. - Vive até 1832 no hotel Favart de Paris, onde, na mesma época, também residia Dionisio Aguado. - Apresenta-se num concerto em Paris no qual também tocou Franz Liszt. | <ul style="list-style-type: none"> - Morre F. Schubert. - F. Chopin compõe a “<i>Sonata para piano</i>” N° 1. - Nasce Jules Verne. |
| 1829 | Toca juntamente com Aguado no salão do fabricante de pianos M. Dietz. | Morre M. Giuliani. |
| 1830 | <ul style="list-style-type: none"> - Publica em Paris o célebre “<i>Méthode pour la guitare</i>”. - Actua juntamente com o cantor M. García, J. N. Hummel e D. Aguado. | <ul style="list-style-type: none"> - A Revolução de Julho obriga a abdicar a Carlos X de França e Luís Filipe I sobe ao trono. - H. Berlioz escreve a “<i>Sinfonia Fantástica</i>”. - Guilherme IV, Rei da Inglaterra. |
| 1831 | Compõe a “ <i>Fantasia</i> ”, op. 46, dedicada a G. Regondi. | <ul style="list-style-type: none"> - G. Donizetti compõe a ópera “<i>Lucia di Lammermoor</i>”. - F. Chopin escreve as “<i>Valsas</i>” 1 e 3. |
| 1832 | Muda-se com a sua filha para um apartamento em Marché Saint-Honoré. | <ul style="list-style-type: none"> - Nasce o guitarrista espanhol Julián Arcas. - R. Schumann compõe “<i>Seis estudos de concerto</i>”, sobre caprichos de Paganini. |
| 1833 | Compõe “ <i>Morceaux de concerto</i> ”, op. 54. | <ul style="list-style-type: none"> - Isabel II é proclamada Rainha de Espanha. - Aparece a primeira máquina de escrever moderna. |
| 1834 | Interpreta vários duos com D. Aguado. | <ul style="list-style-type: none"> - D. Aguado publica em Paris “<i>Nouvelle Methode pour le guitare</i>” e “<i>Nuevo Método de Guitarra</i>” Op. 6. - Apresenta o seu <i>Tripodison</i>, junto a Sor. |
| 1835 | Compõe a “ <i>Fantasia</i> ”. op. 58. | Nasce o guitarrista espanhol José Ferrer y Esteve. |
| 1836 | Escreve a “ <i>Fantasia Elegiaca</i> ”, op. 59. | M. Carcassi publica o “ <i>Méthode complete pour la guitare</i> ” Op.59. |

| | | |
|------|---|--|
| 1837 | Morte de Carolina Sor. | <ul style="list-style-type: none"> - A rainha Vitória, sobe ao trono da Grã-bretanha. - Invenção do telégrafo. - Morre J. N. Hummel. |
| 1838 | <ul style="list-style-type: none"> - Compõe o duo “<i>Souvenir de Roussie</i>”, <i>op. 53</i>. - Dá, com Napoleon Coste, provavelmente o seu último concerto. | <ul style="list-style-type: none"> - Morre Federico Moretti. - F. Chopin escreve a “<i>Polonesa</i>” Nº 3. - Paganini compõe a sonata “<i>La Primavera</i>”. |
| 1839 | Morte de Fernando Sor. | <ul style="list-style-type: none"> - L. J. Daguerre constrói o daguerreótipo para realizar fotografias sobre placas metálicas. - Nasce Modest Mussorgsky. - Morre C. P. Lafont. |
| 1840 | | <ul style="list-style-type: none"> - Morre N. Paganini. - T. Huertas publica novas variações sobre “<i>La Cachucha</i>”. |

ANEXO IV

ANATOMIA E FISILOGIA

1. Glossário de termos técnicos de Anatomia e Fisiologia³⁶⁶

- **Abdução:** afastamento do plano mediano no plano coronal, tal como levantar os braços ou separar os dedos, nesse mesmo plano, na “posição anatómica”.
- **Adução:** movimento na direcção do plano mediano em um plano coronal; contrário da abdução.
- **Anatomofisiologia:** ciência que estuda a forma, a disposição e a estrutura de um ser organizado, e que investiga as funções exercidas por cada um dos órgãos que o constituem.
- **Anterior / Ventral / Frontal:** na direcção da frente do corpo.
- **Coronal:** corte anatómico que divide o corpo humano em metades ventral e dorsal.
- **Depressão:** movimento para baixo de uma parte do corpo, tal como descer os ombros.
- **Distal:** afastado da raiz do membro. Longe do tronco ou do ponto de inserção.
- **Dorsal / Posterior:** que pertence as costas ou fica na direcção das mesmas (na Posição Anatómica).
- **Elevação:** mover uma parte do corpo para cima, tal como levantar os ombros.
- **Extensão:** aumento do ângulo de uma articulação ou afastamento de duas estruturas ósseas. Acção de estender, tal como afastar o antebraço do braço, ou colocar os dedos no mesmo plano da palma da mão.

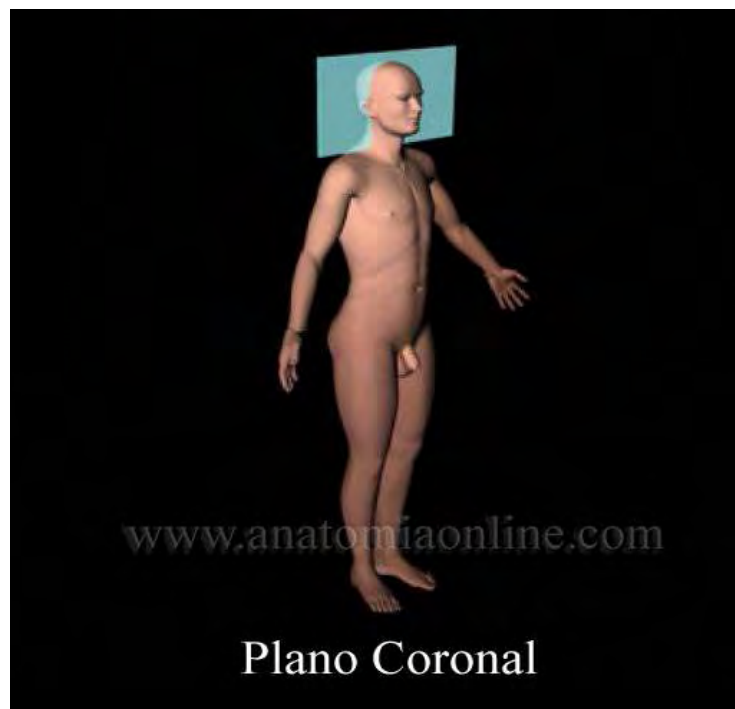
³⁶⁶ Imagens e informação extraída de <http://www.auladeanatomia.com> e <http://www.anatomiaonline.com>, nos dias 2, 3 e 4 de Abril de 2009. Temos elaborado os conceitos expostos nestes sites sobre Anatomia e Fisiologia Humana, apoiando-nos no livro de Williams, Peter (et al.). “*Gray’s Anatomy*”, 37ª edição. Churchill Livingstone. Londres, 1989.

- **Flexão:** diminuição do ângulo de uma articulação ou aproximação de duas estruturas ósseas; contrário da extensão.
- **Inferior / Caudal:** na direcção da parte inferior do corpo.
- **Lateral:** mais afastado do plano sagital mediano (linha sagital mediana).
- **Medial:** mais próximo do plano sagital mediano (linha sagital mediana).
- **Posição Anatómica:** posição de referência na qual o corpo está numa postura erecta, com os membros superiores estendidos ao lado do tronco e as palmas das mãos voltadas para a frente. A cabeça e pés também estão apontados para frente e o olhar para o horizonte.
- **Posterior / Dorsal:** na direcção das costas (traseiro).
- **Profundo:** significa mais afastado da superfície do corpo.
- **Pronação:** movimento do antebraço e da mão que gira o rádio medialmente em torno de seu eixo longitudinal de modo que a palma da mão olha posteriormente. Se levamos o braço para frente, no plano sagital, com o antebraço estendido, a pronação tenderá a deixar palma da mão virada para baixo.
- **Protrusão:** movimento dianteiro (para frente) como ocorre na protrusão da mandíbula e no ombro.
- **Proximal:** próximo da raiz do membro. Na direcção do tronco.
- **Retrusão:** movimento de retracção (para trás) como ocorre na retrusão da mandíbula e no ombro.
- **Sagital:** é o corte anatómico que divide o corpo humano em duas partes, esquerda e direita.
- **Superficial:** significa mais perto da superfície do corpo.
- **Superior / Craneal:** na direcção da parte superior do corpo.

- **Supinação:** movimento do antebraço e mão que gira o rádio lateralmente em torno de seu eixo longitudinal de modo que a palma da mão olha anteriormente; contrario de pronação.

2. Imagens ilustrativas



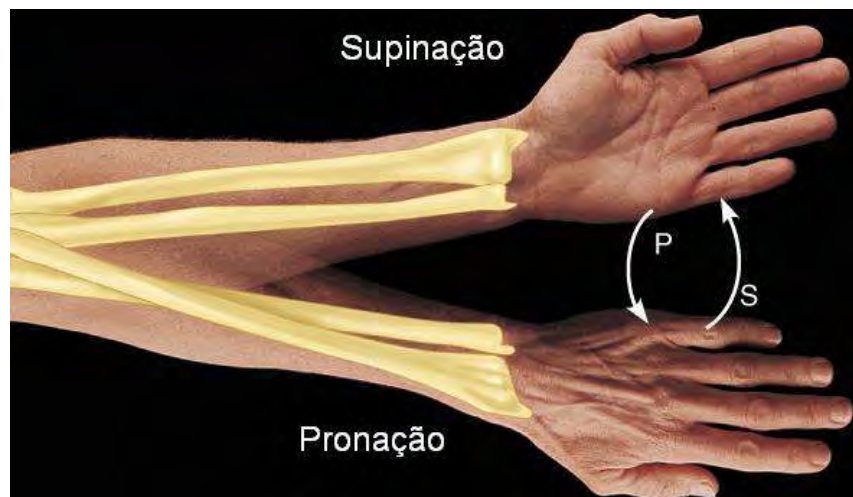




Flexão e Extensão dos ombros



Abdução e Adução dos ombros



Supinação e Pronação

3. Anatomia e Fisiologia dos Membros Superiores

Peitoral Maior

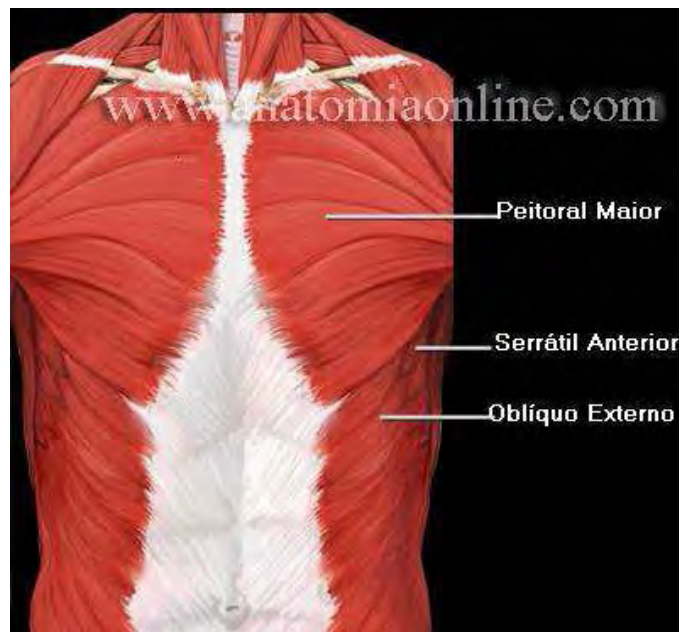
É um músculo espesso, triangular e plano que recobre a região antero-superior do tórax. Possui origem ampla e inserção única no úmero, adoptando assim uma forma de leque.

Origem: Clavícula, manúbrio e corpo do esterno; cartilagens costais da 2^a a 6^a e bainha do m. recto abdominal

Inserção: Crista do tubérculo maior do úmero

Inervação: Nervos peitorais mediais e laterais

Acção: Rotação medial, flexão e adução do braço



Peitoral Menor

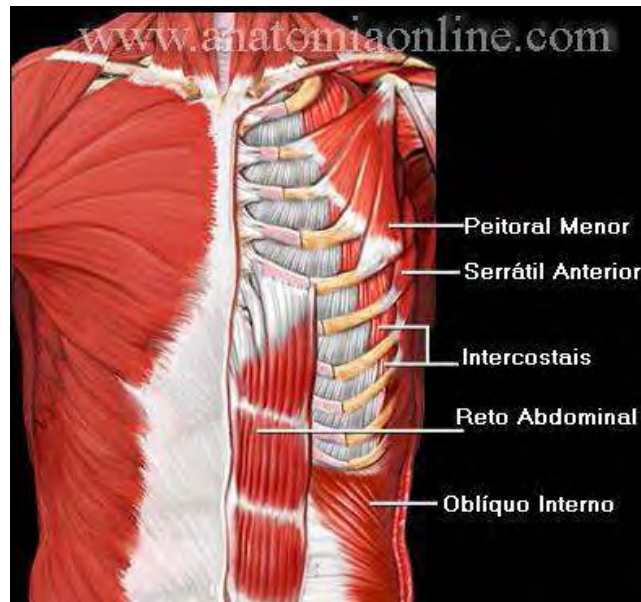
É um músculo delgado, plano e triangular que está recoberto pelo m. peitoral maior. E como o próprio nome já diz, é menor que o peitoral maior.

Origem: 2ª a 5ª costelas

Inserção: Processo coracóide da escápula

Inervação: Nervos peitorais mediais e laterais

Ação: Anteversão do membro superior e auxilia na inspiração forçada



Subclávio

É um músculo estreito e cilíndrico. Está situado entre a clavícula e a 1ª costela.

Origem: 1ª costela

Inserção: Extremidade acromial da clavícula

Inervação: Nervo subclávio

Ação: Estabiliza e abaixa a clavícula.

Deltóide

É um músculo triangular formado por três porções. Está situado imediatamente sob a pele, recobrindo a cabeça do úmero.

Origem: Clavícula, acrómio e espinha da escápula

Inserção: Tuberosidade deltóidea

Inervação: Nervo axilar

Ação: Adução, abdução até 90°, rotação medial e rotação lateral do braço

O Manguito Rotador

É formado por quatro músculos que são: o supra-espinhal, infra-espinhal, redondo menor e subescapular. Estes músculos se comparados ao peitoral maior e ao deltóide não têm a mesma dimensão, mas desempenham um papel fundamental nos movimentos do ombro e cintura escapular. Estes músculos devem possuir não apenas força suficiente, mas também resistência muscular significativa para funcionar apropriadamente.

O manguito funciona na verdade como uma convergência de tendões, semelhante a um capuz ao redor da cabeça do úmero. Os tendões dos quatro músculos se unem a cápsula articular ao redor da articulação glenoumeral e suas principais funções são:

- Potencializar as rotações da articulação glenoumeral, em decorrência da acção primária dos músculos infra-espinhal, redondo menor e subescapular. A rotação lateral é imprescindível durante a abdução da articulação glenoumeral, pois libera a tuberosidade maior do úmero do atrito com o acrómio.
- Estabilizar a dinâmica da articulação glenoumeral. O músculo subescapular é o principal estabilizador dinâmico anterior da cabeça do úmero, enquanto o músculo infra-espinhal é responsável pela estabilização dinâmica posterior. No músculo supraespinhal parece proporcionar uma restrição estática à migração superior da cabeça do úmero. Nos músculos infraespinhal, redondo menor e subescapular exercem acção primária na depressão da cabeça do úmero, em razão de sentido oblíquo de suas fibras em direcção a esse osso, o que gera um vector de força no sentido caudal sobre sua cabeça. Na realidade, os músculos do manguito rotador e o músculo deltóide formam um mecanismo *force couple* sobre a cabeça do úmero, sendo que o vector de força no sentido craneal exercido pelo músculo deltóide durante a elevação do membro superior é equilibrado pela acção centralizadora e depressora do manguito rotador sobre a cabeça do úmero, resultando em um movimento de rotação harmónica e preciso.
- Proporcionar um compartimento fechado importante para a nutrição das superfícies articulares da cabeça do úmero e da cavidade glenoidal.

Subescapular

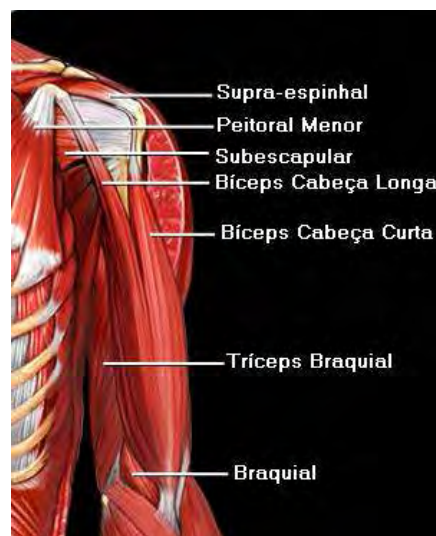
É plano, grosso e triangular. Está situado na fossa escapular, ele passa pela face anterior da articulação do ombro para se inserir no úmero.

Origem: Face costal da escápula

Inserção: Tubérculo menor do úmero

Inervação: Nervo subescapular

Ação: Rotação medial e adução do braço



Supra-espinhal

É um músculo grosso, bipeeniforme, com formato piramidal que ocupa toda a fossa supra-espinhal da escápula.

Origem: Fossa supra-espinhal

Inserção: Tubérculo maior

Inervação: Nervo Supra-escapular

Ação: Rotação lateral e abdução até 90° do braço

Infra-espinhal

É plano, grosso e bipeeniforme que adota um formato oblongo-triangular. Ocupa quase que toda a fossa infra-espinhal da escápula.

Origem: Espinha da escapula

Inserção: Tubérculo maior

Inervação: Nervo Supra-escapular

Acção: Rotação lateral, adução e abdução do braço.

Redondo Menor

É cilíndrico e quadrangular. Fica situado na fossa infra-espinal da escápula, por baixo e por trás do m. infra-espinal. Em latim *teres minor*.

Origem: Fossa infra-espinal e margem lateral da escápula

Inserção: Tubérculo maior

Inervação: Nervo axilar

Acção: Rotação lateral e adução do braço

Redondo Maior

É um músculo bastante robusto, levemente aplanado. Fica localizado na borda axilar da escápula, recoberto parcialmente pelo m. grande dorsal. Em latim *teres major*.

Origem: Borda lateral e ângulo inferior da escapula

Inserção: Crista do tubérculo menor

Inervação: Nervo subescapular

Acção: Rotação medial e adução do braço



Grande Dorsal

Também é chamado de Latíssimo do Dorso e considerado um músculo dorsal, como o seu nome indica.

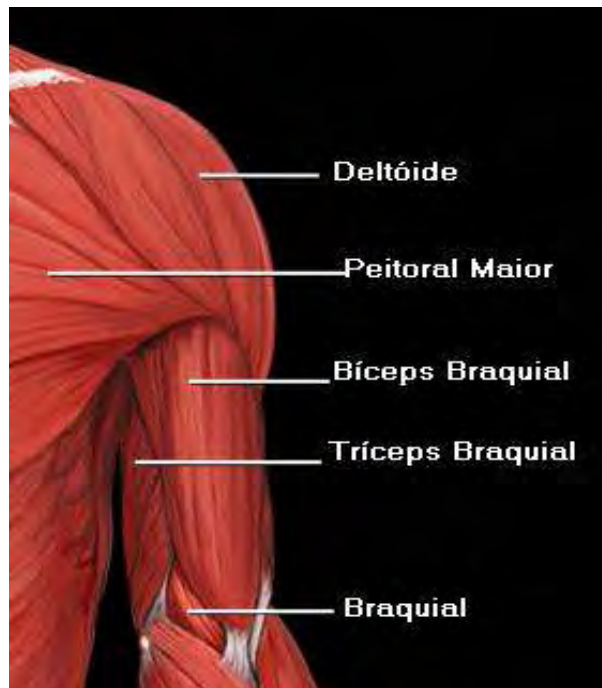
Origem: T6 a L5, sacro, crista ilíaca e 3 últimas costelas

Inserção: Crista do tubérculo menor

Inervação: Nervo tóracodorsal

Acção: Adução, rotação medial e extensão do braço; adução da escápula.

4. Músculos Anteriores do Braço



Bíceps Braquial

É um músculo cilíndrico, fusiforme e relativamente grosso. É formado por duas cabeças. Uma longa que se origina no tubérculo supraglenoidal da escápula e possui um tendão de origem maior e mais fino. Outra curta que se origina do processo coracóide da escápula e se localiza medialmente a cabeça longa. As duas cabeças se unem em um único tendão de inserção.

Origem: Tubérculo supraglenoidal da escápula e processo coracóide da escápula

Inserção: Tuberosidade do rádio

Inervação: Nervo musculocutâneo

Acção: Abdução, rotação medial, anteversão do braço; adução, flexão e supinação do antebraço

Coracobraquial

É plano, relativamente curto. Está recoberto pelo m. peitoral maior na região axilar anterior e cruza posteriormente o m. bíceps braquial ao caminhar para o úmero.

Origem: Processo coracóide da escápula

Inserção: Úmero, distal a crista do tubérculo maior

Inervação: Nervo musculocutâneo

Acção: Rotação medial, adução e anteversão do braço.

Braquial

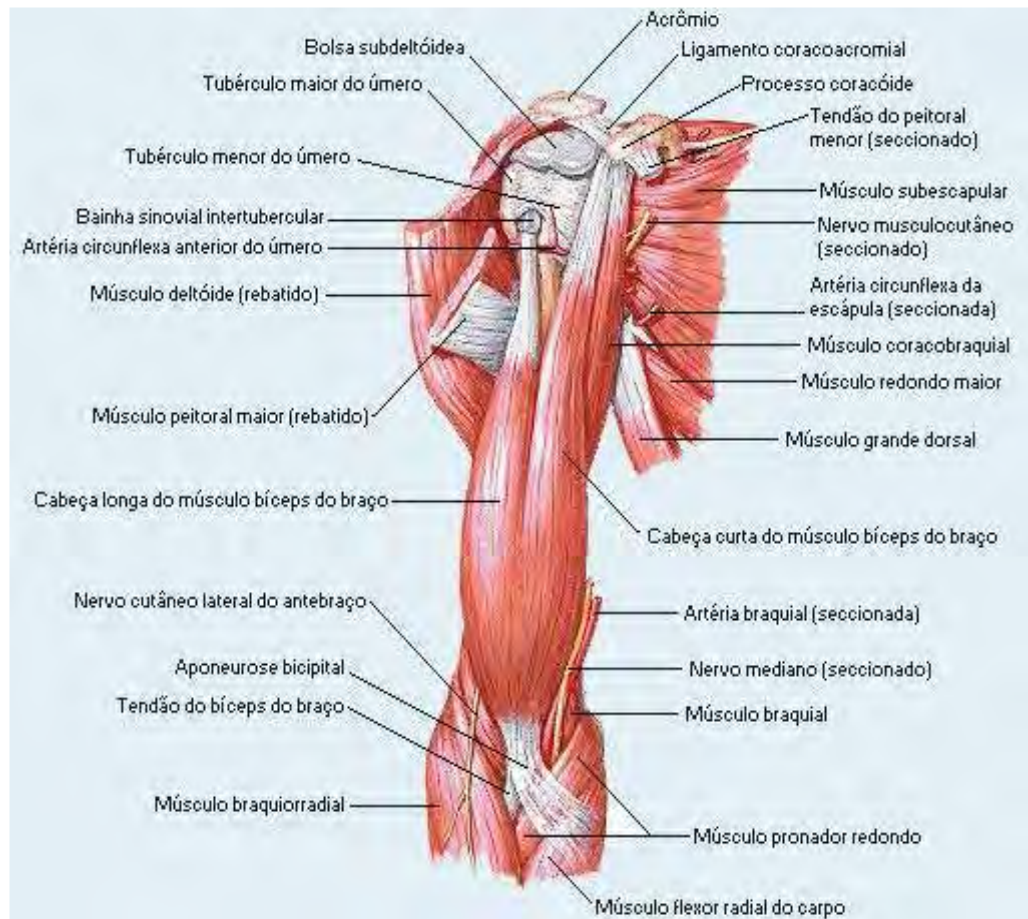
Tem formato plano de características fusiformes. Fica recoberto pelo m. bíceps braquial na região anterior do braço.

Origem: Terço médio do úmero

Inserção: Tuberosidade da ulna

Inervação: Nervo musculocutâneo

Acção: Flexão do antebraço



5. Músculos Posteriores do Braço.

Tríceps Braquial

Ocupa toda face posterior do braço. É formado por três porções de origem distintas que se unem em um tendão comum para se inserir na ulna.

Origem: Tubérculo infraglenoidal, lábio glenoidal, face posterior do úmero

Inserção: Olecrano

Inervação: Nervo radial

Ação: Adução e extensão do braço; extensão do antebraço

Espaço axilar lateral

É o espaço delimitado pela cabeça longa do m. tríceps braquial, borda superior do tendão do m. redondo maior, escapula e úmero. Por esse espaço, também conhecido como quadrilátero de *Velpeau*, passam o nervo axilar e a artéria circunflexa posterior do úmero.

Ancóneo

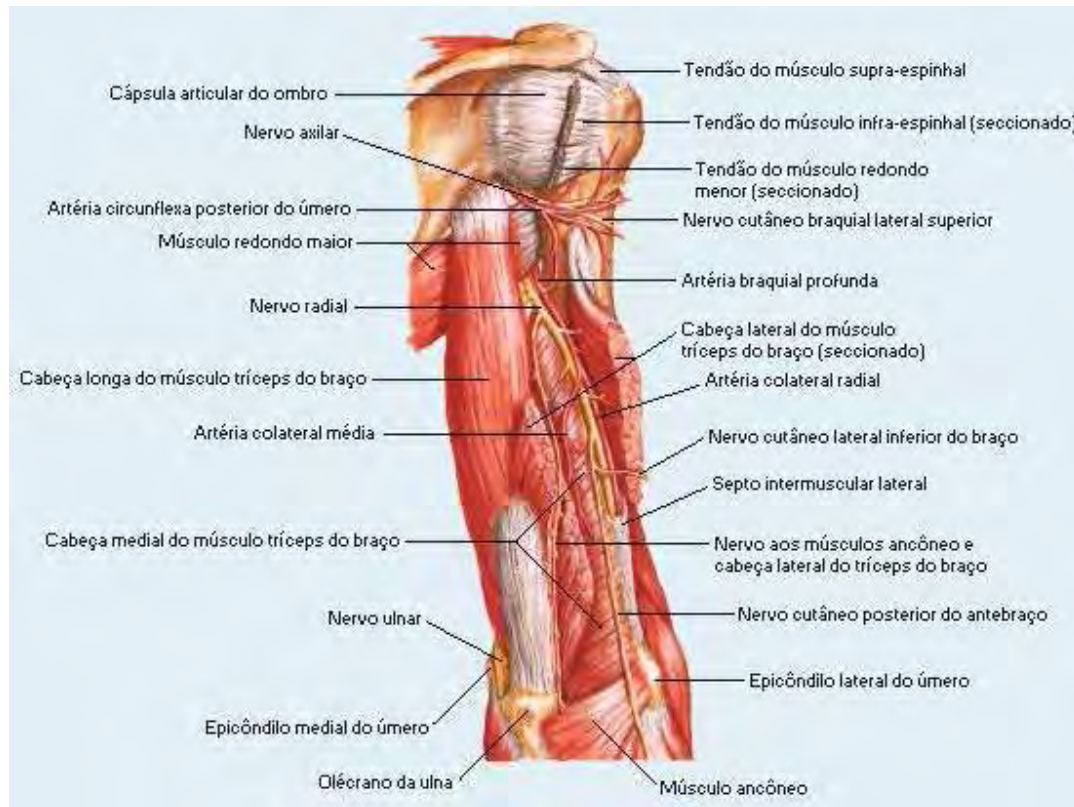
É um músculo plano e triangular situado na face posterior do cotovelo. Parece ser uma continuação do m. tríceps braquial.

Origem: Epicôndilo lateral do úmero

Inserção: Face posterior da ulna

Inervação: Nervo Radial

Ação: Extensão do antebraço



6. Músculos Anteriores do Antebraço.



Pronador Redondo

É um músculo quadrangular que está situado no plano superficial da região anterior do antebraço.

Origem: Epicôndilo medial do úmero e face medial da ulna

Inserção: 1/3 médio do rádio, lateralmente

Inervação: Nervo mediano

Ação: Flexão e pronação

Flexor Radial do Carpo

É um músculo plano, largo e semipeniforme. Está situado entre o m. pronador redondo e o m. palmar longo.

Origem: Epicôndilo medial

Inserção: II metacarpiano

Inervação: Nervo mediano

Ação: Flexão, pronação e abdução da mão

Palmar Longo

É um músculo fusiforme, estreito, situado superficialmente na face anterior do antebraço.

Origem: Epicôndilo medial do úmero

Inserção: Aponeurose palmar

Inervação: Nervo mediano

Ação: Flexão palmar

Flexor Superficial dos Dedos

É plano, fusiforme na porção lateral e peniforme na porção medial. Está localizado na segunda camada muscular da região anterior do antebraço.

Origem: Epicôndilo medial do úmero e face anterior do rádio

Inserção: Falanges médias do 2º ao 5º dedo

Inervação: Nervo mediano

Ação: Flexão, abdução e adução dos dedos

Flexor Ulnar do Carpo

É um músculo plano que se estende superficialmente pela face antero-lateral de todo o antebraço.

Origem: Epicôndilo medial do úmero e olecrano

Inserção: Pisiforme, dos do V metacarpiano e hamato

Inervação: Nervo ulnar

Ação: Flexão e abdução da mão

Flexor Profundo dos Dedos

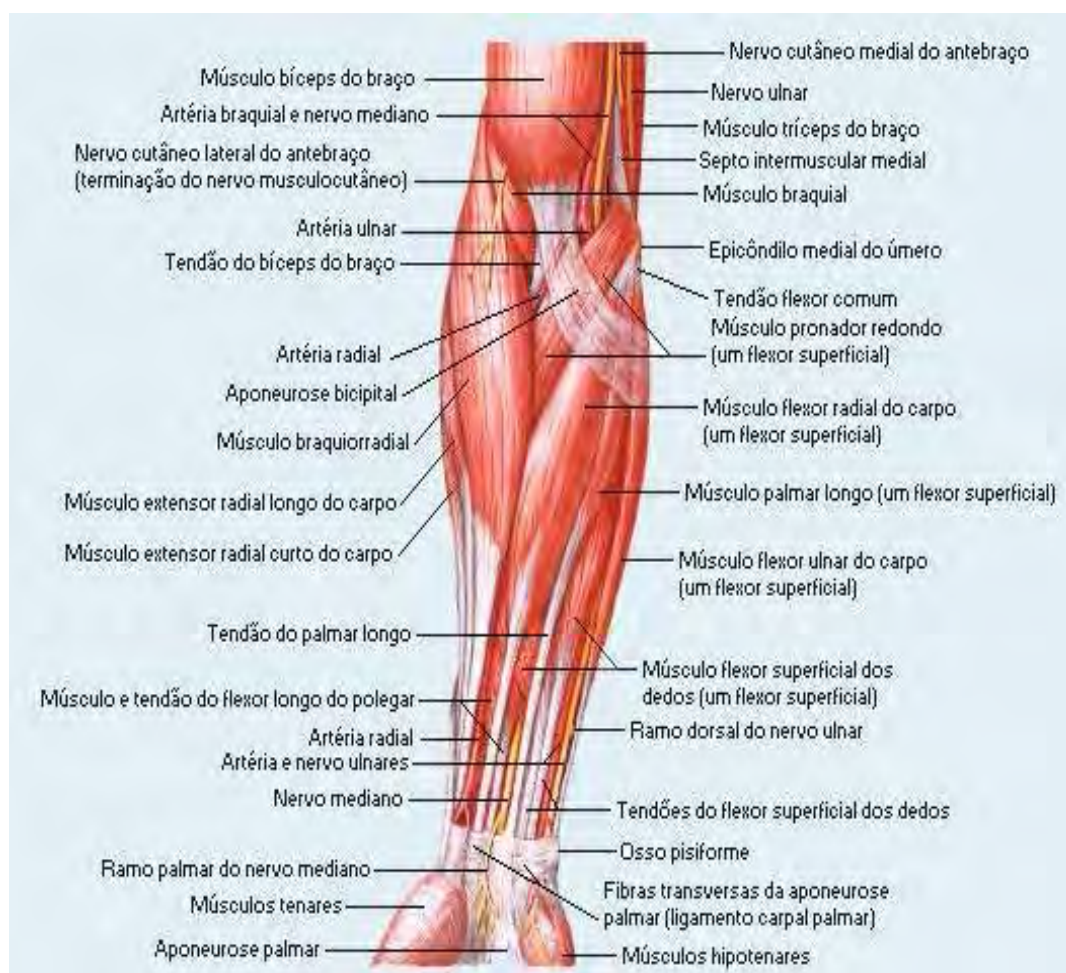
É um músculo fusiforme que se divide em quatro tendões. Está recoberto pelo m. superficial dos dedos. Sua visualização requer ressecção das camadas musculares superficiais.

Origem: Face anterior da ulna e membrana interóssea

Inserção: Falange distal do 2º ao 5º dedo

Inervação: Nervo ulnar e Nervo mediano

Acção: Flexão palmar e adução da mão



Flexor Longo do Polegar

Está situado no mesmo plano muscular do m. flexor profundo dos dedos. É peniforme e possui formato triangular

Origem: Epicôndilo medial e face anterior do rádio

Inserção: Falange distal do polegar

Inervação Nervo medial

Acção: Flexão palmar e adução da mão

Pronador Quadrado

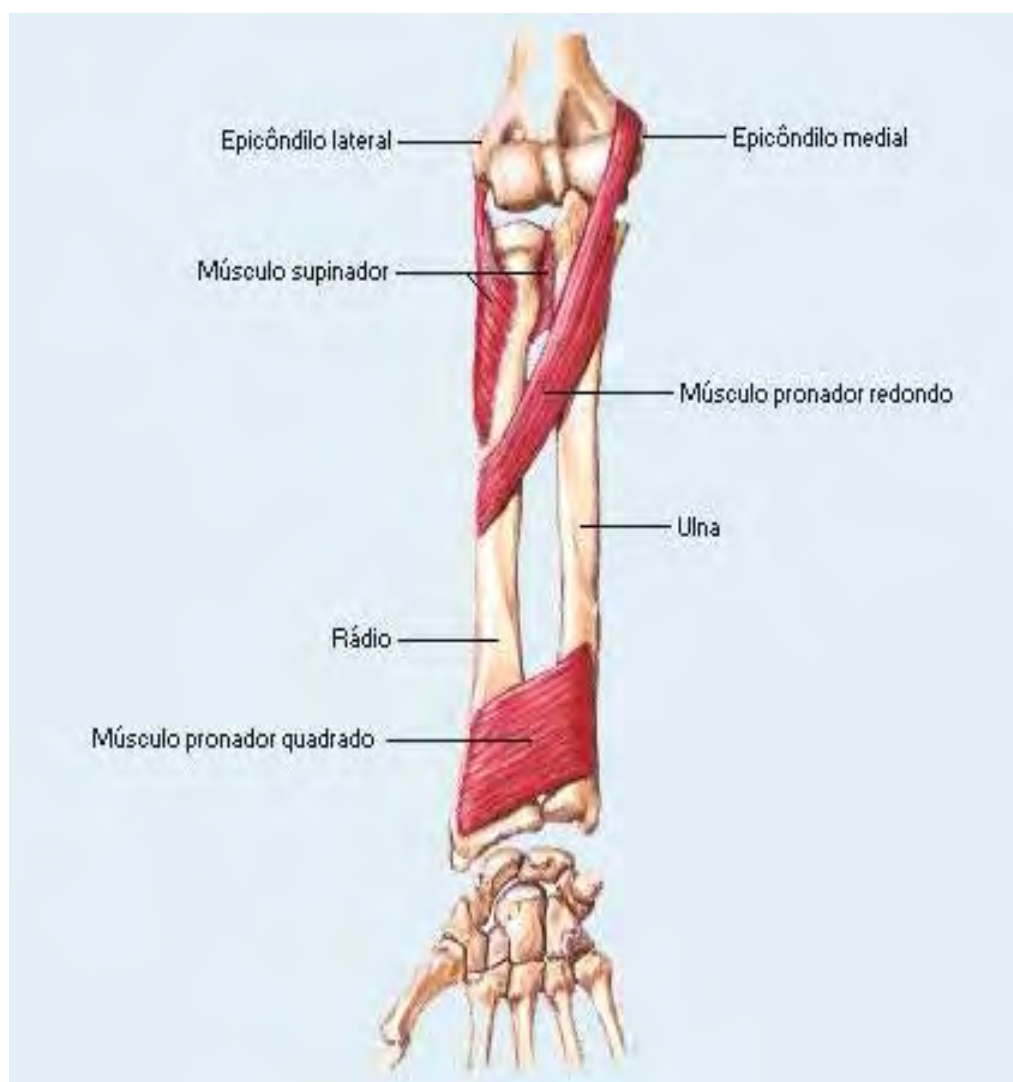
Como o seu nome sugere, é um músculo de formato quadrangular. Está situado no plano muscular mais profundo desta região, próximo a articulação radioulnar distal.

Origem: Quarto distal da margem anterior da ulna

Inserção: Quarto distal da margem anterior do rádio

Inervação: Nervo interósseo anterior

Acção: Pronação



7. Músculos Laterais do Antebraço

Braquio-radial

É plano, amplo em sua parte proximal e vai se afinando ao dirigir-se para o punho. É o músculo mais superficial da região lateral do antebraço.

Origem: Crista supra-epicondilar do úmero

Inserção: Processo estilóide do rádio

Inervação: Nervo radial

Acção: Flexão do cotovelo, pode colaborar na pronação e supinação da mão.

Extensor Radial Longo do Carpo

É um músculo curto e fusiforme que possui um grande tendão. Está situado parcialmente abaixo do m. braquio-radial.

Origem: Úmero

Inserção: Base do II metacarpiano

Inervação: Nervo radial

Acção: Realiza os movimentos de extensão e desvio radial do punho.

Extensor Radial Curto do carpo

É plano e carnoso, situado na transição da região lateral para posterior do antebraço.

Origem: Epicôndilo lateral do úmero

Inserção: Base do III metacarpiano

Inervação: Nervo radial

Acção: Dorso flexão e abdução da mão

8. Músculos Dorsais do Antebraço.



Extensor dos Dedos

É largo e fusiforme, se divide em quatro tendões ao se aproximar do punho. Está situado no plano superficial da face posterior do antebraço.

Origem: Epicôndilo lateral do úmero

Inserção: Aponeurose dos dedos segundo, terceiro, quarto e quinto (na nomenclatura guitarrística: dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda ou indicador, médio, anelar e mindinho da mão direita)

Inervação: Nervo radial

Ação: Extensão e dorso-flexão dos dedos

Extensor do Dedo Mínimo

É um músculo plano e estreito que fica situado medialmente ao m. extensor dos dedos. Por vezes suas fibras se confundem com as fibras desse músculo.

Origem: Epicôndilo lateral do úmero

Inserção: Aponeurose dorsal do quinto dedo (na nomenclatura guitarrística: dedos 4 da mão esquerda ou mindinho da mão direita)

Inervação: Nervo radial

Acção: Extensão e dorso flexão do dedo mínimo

Extensor Ulnar do Carpo

É um músculo fusiforme que fica situado medialmente ao m. extensor do dedo mínimo.

Origem: Epicôndilo lateral do úmero e face posterior da ulna

Inserção: Face dorsal do V metacarpiano

Inervação: Nervo radial

Acção: Extensão, dorso flexão e abdução da mão

Supinador

É plano, quadrangular e está situado no plano profundo da região posterior do antebraço. Recobre o terço proximal do rádio como uma faixa.

Origem: Epicôndilo lateral do úmero

Inserção: Face anterior do rádio

Inervação: Nervo radial

Acção: Supinação

Extensor Longo do Polegar

É um músculo fusiforme, localizado no plano profundo da região posterior do antebraço e que fica recoberto pelo m. extensor dos dedos.

Origem: Face posterior da ulna

Inserção: Falange distal do polegar

Inervação: Nervo radial

Acção: Abdução, adução e extensão do polegar

Extensor do Indicador

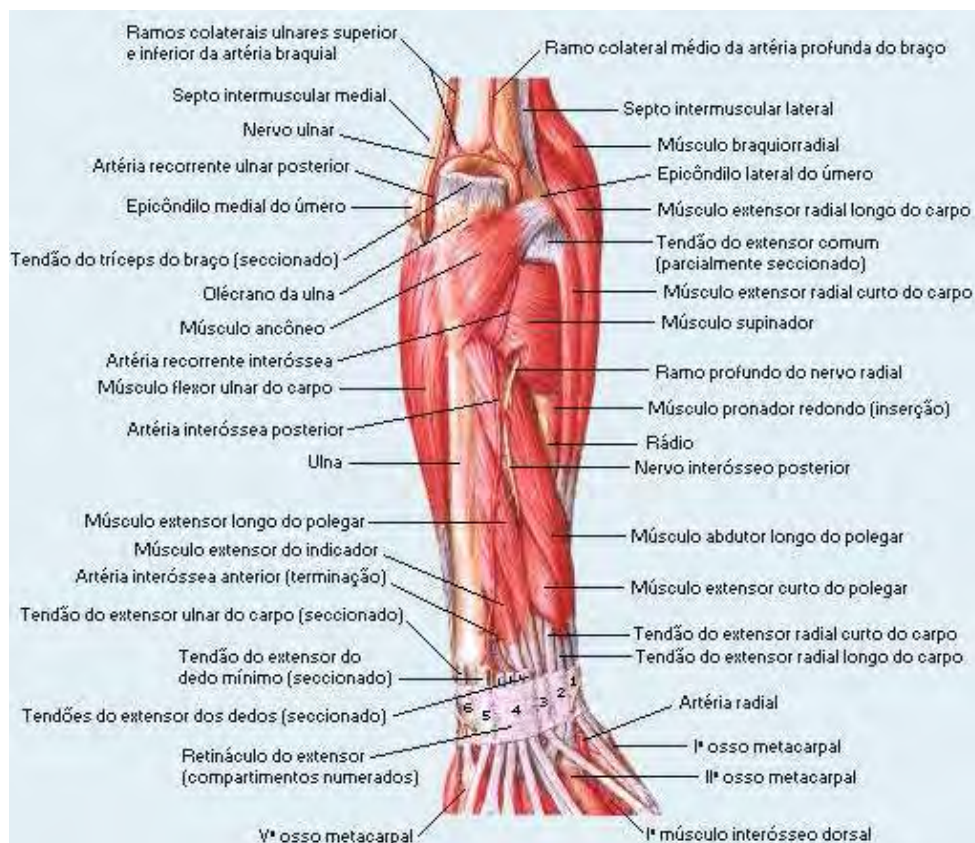
Este músculo fusiforme e bastante estreito está situado medialmente ao m. extensor longo do polegar.

Origem: Face posterior da ulna

Inserção: Aponeurose dorsal do indicador

Inervação: Nervo radial

Acção: Extensão do indicador



Abdutor Longo do Polegar

É um músculo fusiforme, está situado na margem lateral da face posterior do antebraço.

Origem: Face posterior da ulna

Inserção: Base do I metacarpiano

Inervação: Nervo radial

Acção: Abdução do polegar e da mão

Extensor curto do polegar

Está situado medialmente ao m. abdutor longo do polegar. Suas fibras correm paralelamente às fibras deste músculo.

Origem: Face posterior do rádio

Inserção: Falange proximal do polegar

Inervação: Nervo radial

Ação: Extensão do polegar e abdução da mão

9. Região Hipotenar.

Palmar Curto

É quadrangular e plano. Está localizado no bordo ulnar da aponeurose palmar.

Origem: Aponeurose palmar

Inserção: Pele da eminência hipotenar

Inervação: Nervo ulnar

Acção: Extensão da pele da palma da mão

Abdutor do Dedo Mínimo

É plano e oblongo. Fica situado na borda lateral da região hipotenar.

Origem: Retináculo dos flexores e osso pisiforme

Inserção: Aponeurose dorsal do quinto dedo (mindinho da mão direita, e dedo 4 da mão esquerda na guitarra).

Inervação: Nervo ulnar

Acção: Oposição, extensão e abdução do dedo mínimo

Flexor Curto do Dedo Mínimo

É um músculo que não está presente em todos os indivíduos.

Origem: Retináculo dos flexores

Inserção: Falange proximal do quinto dedo (mindinho da mão direita, e dedo 4 da mão esquerda na guitarra)

Inervação: Nervo ulnar

Acção: Oposição, flexão e abdução do dedo mínimo

Oponente do Dedo Mínimo

Extremamente fino, está coberto parcialmente pelo m. abdutor do dedo mínimo.

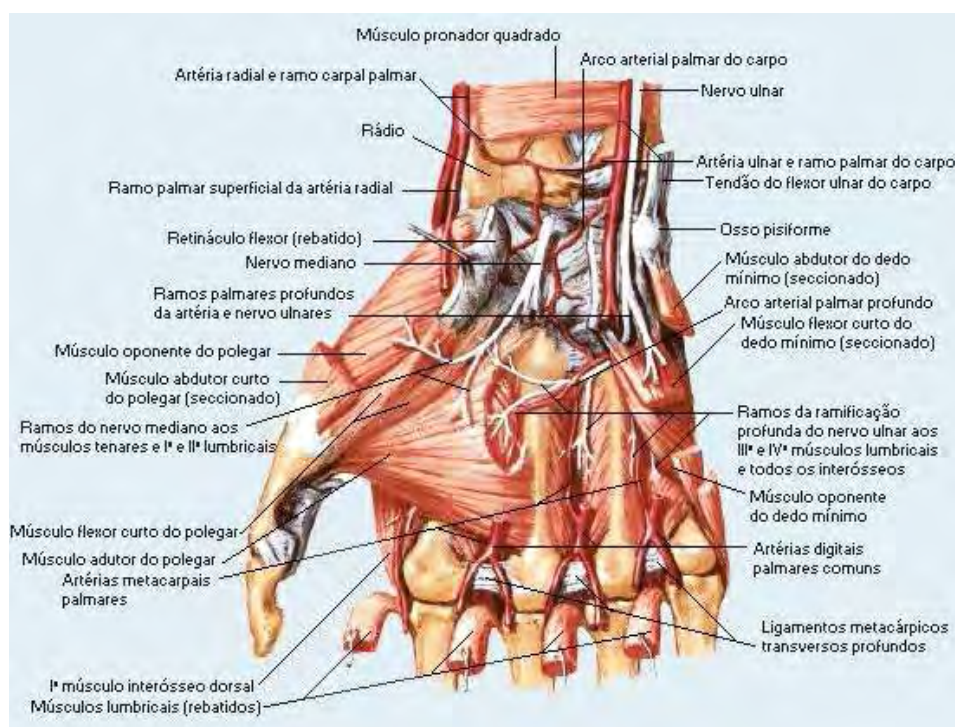
Origem: Retináculo dos flexores

Inserção: Face ulnar do V metacarpiano

Inervação: Nervo ulnar

Ação: Oposição

10. Região Tenar.



Músculo Abdutor Curto do Polegar

Plano e delgado, ele é o músculo mais superficial da região tenar da mão.

Origem: Retináculo dos flexores

Inserção: Ossos sesamóides e falange proximal do polegar

Inervação: Nervo mediano

Ação: Abdução e flexão do polegar

Flexor Curto do Polegar

É quadrangular e composto de duas porções. Uma mais superficial, com origem no retináculo dos flexores e outra mais profunda que se origina do I metacarpiano.

Origem: Retináculo dos flexores, capitato, trapézio trapezóide e base do I metacarpiano

Inserção: Ossos sesamóides e falange proximal do polegar

Inervação: Nervo mediano e nervo ulnar

Acção: flexão do polegar

Oponente do Polegar

É um músculo plano e quadrangular.

Origem: Retináculo dos flexores e trapézio

Inserção: I metacarpiano

Inervação: Nervo mediano e nervo ulnar

Acção: Oposição (flexão e adução do polegar).

Adutor do Polegar

É triangular e plano. Está situado no plano profundo e possui duas porções. Uma transversa e outra oblíqua.

Origem: Capitato e base do II metacarpiano

Inserção: Ossos sesamóides e falange proximal do polegar

Inervação: Nervo ulnar

Acção: Adução, oposição e flexão do polegar

11. Região Mediana.

Lumbricais

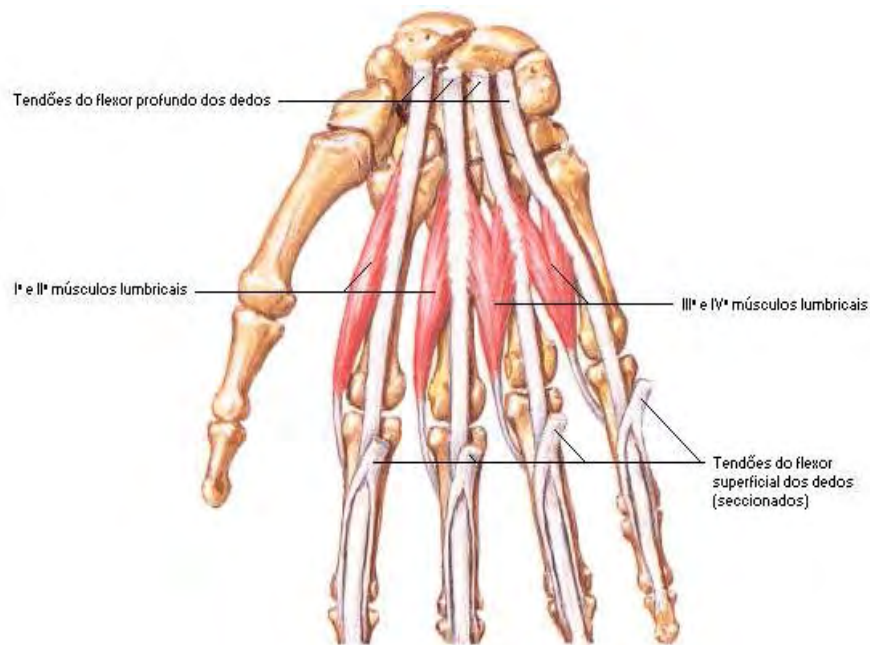
São quatro finos feixes musculares.

Origem: Tendões do m. flexor profundo dos dedos.

Inserção: Aponeurose dorsal dos dedos segundo, terceiro quarto e quinto (na nomenclatura guitarrística: dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda ou indicador, médio, anelar e mindinho da mão direita)

Inervação: Nervo mediano (I e II) e ulnar (III e IV)

Ação: Flexão, abdução e extensão dos dedos



Interósseos Palmares

São três pequenos músculos planos e triangulares situados na camada mais profunda da face palmar da mão, sobre a face palmar dos metacarpos que estão entre eles.

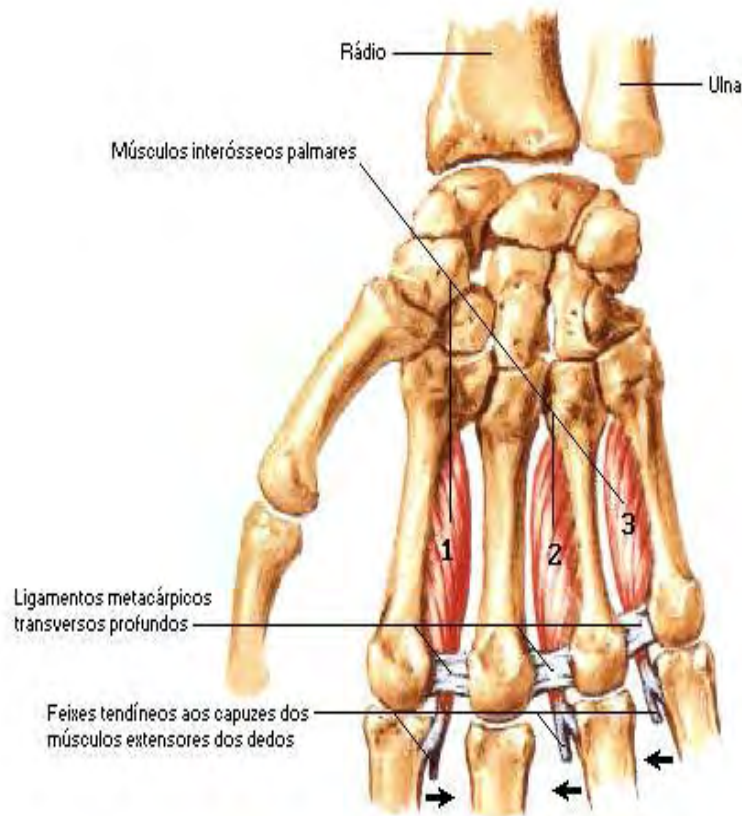
Origem: II, IV e V metacarpiano

Inserção: Aponeurose dorsal do segundo, quarto e quinto dedo (equivalentes, na nomenclatura guitarrística, aos dedos 1, 3 e 4 da mão esquerda, ou indicador,

anelar e mindinho da mão direita)

Inervação: Nervo ulnar

Acção: Flexão, adução e extensão dos dedos



Interósseos Dorsais

São quatro músculos bipeniformes situados na face dorsal dos espaços intermetacarpianos.

Origem: I e V metacarpianos

Inserção: Aponeurose do segundo, terceiro e quarto dedo (na nomenclatura guitarrística: dedos 1, 2 e 3 da mão esquerda ou indicador, médio e anelar da mão direita)

Inervação: Nervo ulnar

Acção: Flexão, abdução e extensão dos dedos

12. Ossos da Mão e do Carpo (pulso).

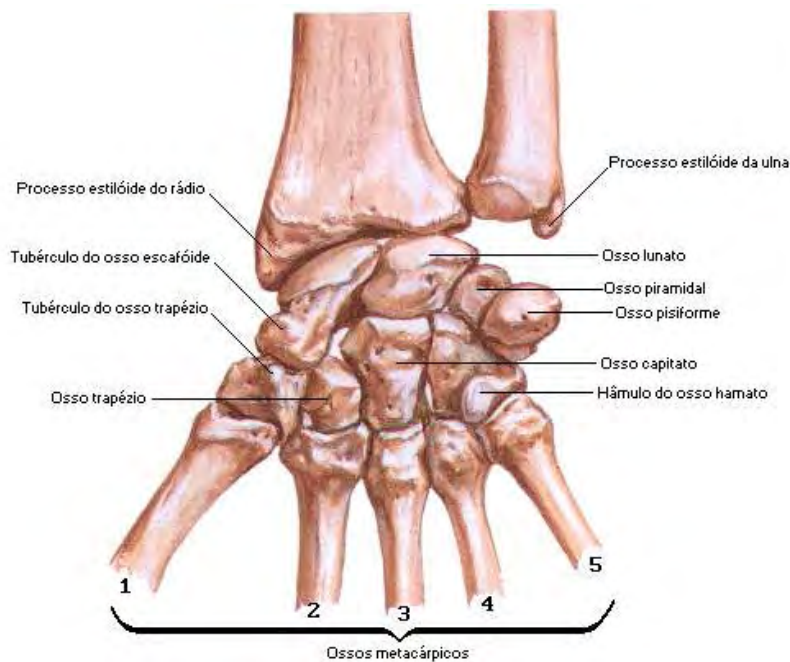
A mão se divide em: carpo, metacarpo e falanges.

Ossos do Carpo

São oito ossos distribuídos em duas fileiras: proximal e distal:

Fileira Proximal: **Escáfoide, Semilunar, Piramidal e Pisiforme**

Fileira Distal: **Trapézio, Trapezóide, Capitato e Hamato**



Ossos do metacarpo

O metacarpo está constituído por cinco ossos metacarpianos que são numerados no sentido látero-medial em I, II, III, IV e V e correspondem aos dedos da mão. Considerados ossos longos, apresentam uma epífise proximal que é a base, uma diáfise (corpo) e uma epífise distal que é a cabeça.

Ossos dos Dedos da Mão

Os dedos de cada mão apresentam, no total, 14 falanges:

Do 2º ao 5º dedos (1, 2, 3, 4; ou i, m, a, x):

1ª falange (Proximal)

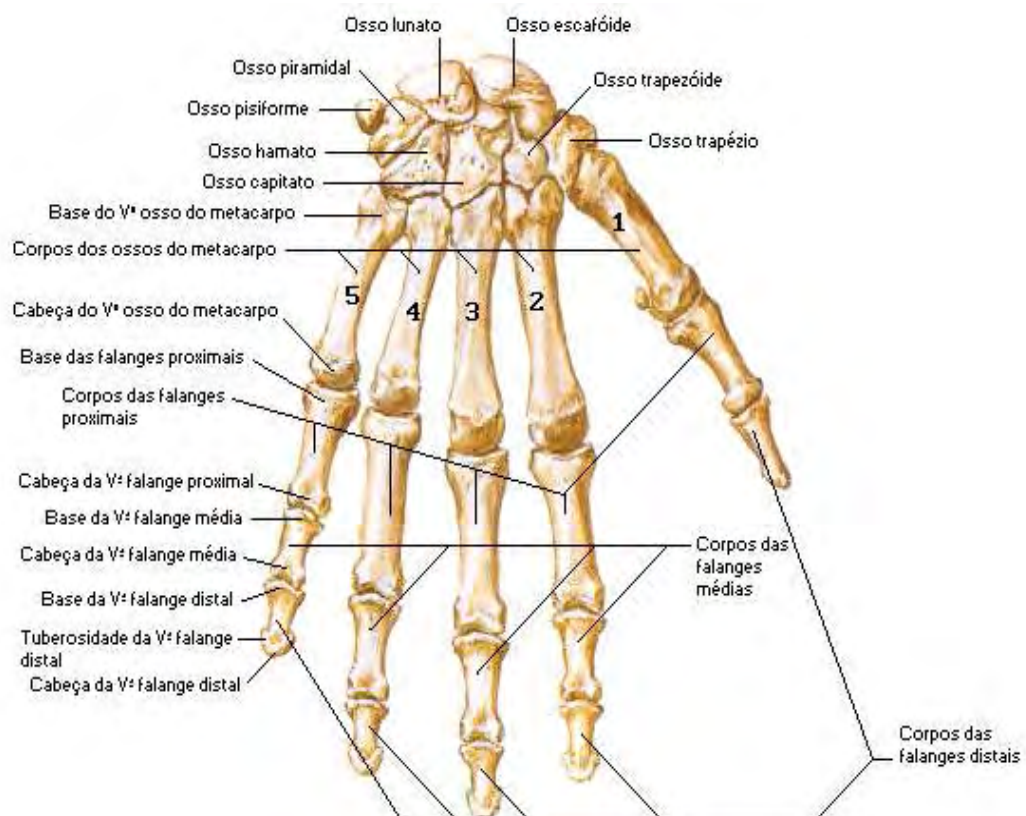
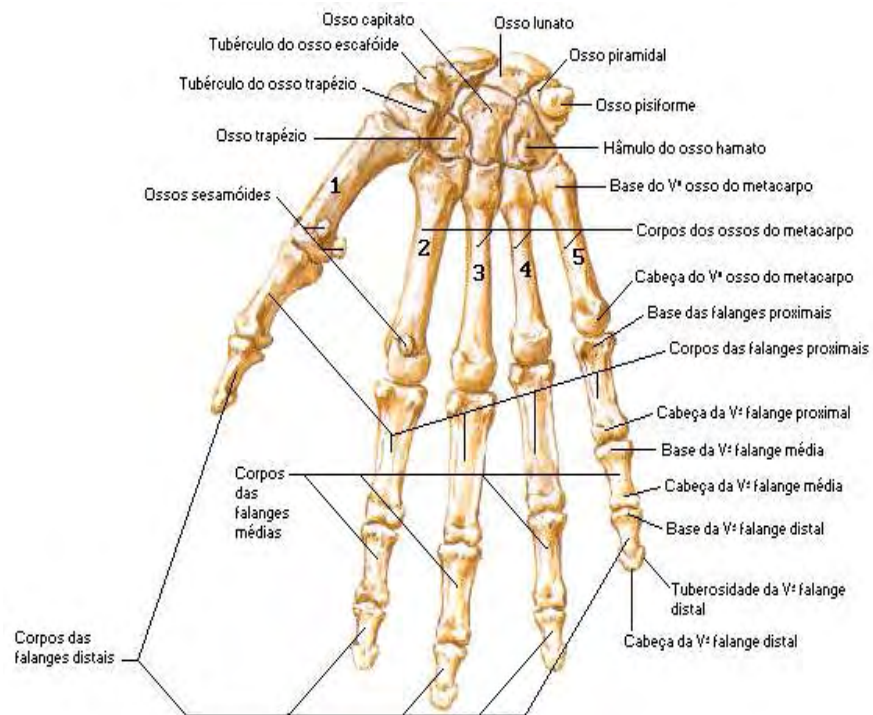
2ª falange (Média)

3ª falange (Distal)

Polegar:

1ª falange (Proximal)

2ª falange (Distal)



13. Sistema Articular do Punho.

A articulação do punho é formada pelas articulações rádio-ulnar distal e rádio-cárpica.

A articulação rádio-ulnar distal é uma juntura formada entre a cabeça da ulna e a incisura ulnar da extremidade inferior do rádio. É unida pela cápsula articular e pelo disco articular.

Cápsula Articular - É constituída de feixes de fibras inseridas nas margens da incisura ulnar e na cabeça da ulna. Apresenta dois espessamentos denominados *ligamento radioulnar ventral* e *radioulnar dorsal*.

Disco Articular - Tem forma triangular e está colocado transversalmente sob a cabeça da ulna, unindo firmemente as extremidades inferiores da ulna e do rádio.

A articulação rádio-cárpica está formada pela extremidade distal do rádio e a face distal do disco articular, com os ossos escafoide, semilunar e piramidal.

A articulação rádio-cárpica é formada pelos seguintes ligamentos:

Ligamento Radiocárpico Palmar - É um largo feixe membranoso inserido na margem anterior da extremidade distal do rádio, no seu processo estilóide e na face palmar da extremidade distal da ulna. As suas fibras se dirigem distalmente para inserir-se nos ossos escafoide, semilunar e piramidal.

Ligamento Radiocárpico Dorsal - É menos espesso e resistente que o palmar. A sua inserção proximal é na borda posterior da extremidade distal do rádio. As suas fibras são dirigidas obliquamente no sentido distal e ulnar e fixam-se nos ossos escafoide, semilunar e piramidal.

Ligamento Colateral Ulnar - É um cordão arredondado inserido proximalmente na extremidade do processo estilóide da ulna e distalmente nos ossos piramidal e pisiforme.

Ligamento Colateral Radial - Estende-se do ápice do processo estilóide do rádio para o lado radial do escafoide.

Distalmente às articulações referidas, ainda encontram-se as articulações intercárpicas, carpometatárpicas, intermetacárpicas, metacarpofalangeanas e interfalangeanas.

